COSTANTINO D'ORAZIO

Secretul lui Leonardo

Enigmele ascunse în capodoperele sale

CORINT
ISTORIE

COSTANTINO D'ORAZIO

Secretul lui Leonardo

Enigmele ascunse în capodoperele sale

CORINT
ISTORIE

Colecție coordonată de
LAVINIA BETEA

COSTANTINO D'ORAZIO

Secretul lui Leonardo

Enigmele ascunse în capodoperele sale

Traducere din limba italiană și note de
Emanuel Botezatu

CORINT
BOOKS
2018

COSTANTINO D' ORAZIO (n. 1974, Roma) este istoric de artă. De douăzeci de ani explorează și dezvăluie Roma și pe artiștii săi prin intermediul publicațiilor, conferințelor și expozițiilor de artă veche și contemporană în situri istorice ale Cetății Eterne. Colaborează cu diverse cotidiene și cu RAI Radio 3, fiind invitat permanent al emisiunii Geo&Geo de pe RAI 3. A publicat la Palombi Editore *Le chiavi per aprire 99 luoghi segreti di Roma* („Cheile pentru deschiderea a 99 de locuri secrete din Roma"), *Le chiavi per aprire 99 luoghi segreti di Italia* („Cheile pentru deschiderea a 99 de locuri secrete din Italia"), *Ritratti romani* („Tablouri romane"), iar la Sperling&Kupfer – *Caravaggio segreto* („Secretul lui Caravaggio") – premiul Città delle Rose 2014 și premiul Roma 2014 (mențiune de onoare), *La Roma segreta del film La Grande Bellezza* („Roma secretă a filmului *La Grande Belleza*") și *The Great Beauty of Rome*.

Redactare: Flori Bălănescu
Tehnoredactare computerizată: Mihaela Ciufu
Design copertă: Dan Mihalache
Ilustraţie copertă: Leonardo da Vinci, *La Belle ferronnière* (detaliu), cca 1490–1495, ulei pe lemn, 63 x 45 cm, Muzeul Luvru, Paris.

ISBN: 978-606-793-377-2
ISBN ebook: 978-606-793-548-6

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
D' ORAZIO, COSTANTINO
Secretul lui Leonardo: enigmele ascunse în capodoperele sale / Costantino D' Orazio; trad. din lb. italiană și note de Emanuel Botezatu. - București: Corint Books, 2018
ISBN 978-606-793-377-2

I. Botezatu, Emanuel (trad.: note)

7

Prefață

Puțin mai mult altceva

La 23 aprilie 1519, când Leonardo se stinge „în brațele" lui Francisc I, regele Franței, conform afirmației lui Vassari, „infinitatea volumelor" manuscrise, văzute de Antonio de Beatis în 1517, moștenite de fidelul nobil artist Francesco Melzi, sunt înghesuite în atâtea cutii, încât au umplut uriașa căruță care le-a adus din nou în Italia. Aproximativ 13 000 de pagini de însemnări dublate de desene ce semnificau uimitoarele preocupări ale lui Leonardo, de la „mașina cu foale pentru ridicarea apei" (cca 1480, *Codex Atlanticus*) până la „proiecte de mașini" (*Codex Madrid*), „studii pentru verificarea forței necesare pentru mișcarea aripii mașinii în zbor" (1487–1490, *Manuscrisul B*) și „studii privind plutirea" cu tuburi de respirație pentru scafandru (1508, *Codex Arundel*), de la „schițele pentru pălării, măști pentru ochi" și alte articole de vestimentație pentru carnaval (cca 1494, *Codex Forster II*) până la „studii asupra mușchilor trunchiului și coapsei" (1510, Colecția Windsor), „anatomia venelor de pe suprafața inimii" (cca 1513, Colecția Windsor), „poziționarea organelor femeii" (1508–1509, Colecția Windsor) și „evoluția fetusului în uter" (1510–1512, Colecția Windsor), de la „desenele cu notițe privind Soarele, Luna și iluminarea Pământului" (1506–1508, *Codex Hammer*) până la multele „studii de biserici cu plan central" (cca 1487–1490,

Codex Atlanticus). Toate au fost depozitate la vechea reședință a lui Melzi de la Vaprio d' Adda, din apropiere de Milano. Năzuința moștenitorului era să le adune într-un catalog ce avea să asigure, peste secole, nemurirea renascentistului îmbătrânit în uitare, dăruit însă cu atâtea talente, încât a fost incapabil să-și termine opera, neputându-se opri asupra unui lucru care să-l fi fascinat mai mult decât celelalte sau asupra vreunei iscusințe pe care s-o fi ridicat deasupra celorlalte. Însă, cu tot ajutorul primit de la studioșii din epocă, angajați cu normă întreagă, intenția de onoare l-a depășit pe Francesco Melzi, cu excepția unui volum incomplet despre pictură, publicat abia în anul 1651 sub titlul *Trattato della Pittura* („Tratatul despre pictură"). Astfel, numai o cincime din conținutul originar al acestor codexuri leonardine, scrise de la finele caietelor spre începutul acestora, pe file răsucite la nevoie, s-a păstrat până astăzi.

Lipsa de interes a lui Orazio, fiul moștenitor și risipitor al lui Melzi, i-a făcut pe vânătorii de comori din lumea întreagă să plece de la Vaprio cel puțin cu câteva pagini smulse dintr-un carnet sau altul de însemnări prețioase, legate cu sfoară sau panglici. În timp ce multe au ajuns în mâinile profitorilor care le-au vândut fie sculptorului regal al Madridului, Pompeo Leoni, fie lordului Arundel, la fel de multe s-au pierdut ori au fost distruse. Cu timpul, cele rămase au ajuns fie la Windsor, în colecția familiei regale, fie în colecțiile pontifilor sau în cele private, precum cea a lui Bill Gates. Acesta, în 1994, achiziționează vestitul *Codex Hammer* cu suma de 30 de milioane de dolari. Cele mai multe, însă, se află astăzi în colecțiile publice din lumea întreagă, la dispoziția celor care doresc să mai descopere ceva din personalitatea lui Leonardo. Pribeagul renascentist părăsea la 1482 Florența „Magnificului" și atelierul interdisciplinar al lui Andrea del Verrochio cu tot cu faimoșii săi colegi Perugino, Botticelli,

di Credi, Ghirlandaio și Lucca Signorelli, cu gândul „de a deveni un ilustru inginer militar" în serviciul celui mai promițător conducător de oști din întreaga Peninsulă, ducele Lodovico il Moro.

Tocmai aceste picturi ascunse bine de evenimentele din Florența familiei Medici în „progresele atinse de Milano sub Ludovico il Moro", în „splendidele galerii de artă ale Isabellei d'Este de la Mantova", în tranșeele „trasate de expedițiile lui Cesare Borgia" sau în Roma momentului în care „Michelangelo tocmai a terminat de zugrăvit cupola Capelei Sixtine", iar Rafael, prin uriașul omagiu adus artei antice care conservă portretul lui da Vinci în persoana lui Platon, „își lăsa semnul măiestriei peste Vatican", aceste picturi vor constitui „Secretul lui Leonardo", cartea istoricului de artă Costantino D' Orazio.

Leonardo a fost conștient de talentul său excepțional, ceea ce l-a făcut să exclame în însemnările sale: „Facil cosa e farsi universal" („E ușor să devii universal")! Probabil că este singura mențiune în cheie personală. În toate paginile rămase, Leonardo își dezvăluie sentimentele numai ocazional. O face succinct, pe alocuri și numai atunci când comentează vreun eveniment contemporan sau vreuna dintre lucrările sale, lămurită, de fiecare dată, printr-un desen, de cele mai multe ori la fel de pictural precum cele câteva lucrări care au supraviețuit timpului.

Însă nu aceste „petice de hârtie" cu o scriere înclinată de la dreapta la stânga, în care „o caricatură coabitează cu invenția vreunui incredibil mecanism sau pe care o diagramă euclidiană se suprapune cu o listă de cumpărături", îndesate de Leonardo „prin buzunare" pentru a le folosi „în mod repetat", dau culoare și tensionează lectura. Concis, precis și savuros prin natura lui estetică, comentariul de specialitate este cel care incită la lectură. Pe de o parte, el reface traseul mental al primului pictor „care depășește condiția de simplu artizan a colegilor de breaslă", înregimentați în „ghilda Medicilor și Farmaciștilor".

În timp ce aceștia își disputau interesele artistice la comanda vreunui ordin religios sau mare senior, alături de bărbieri, papetari, vânzători de mirodenii sau olari, Leonardo își lua „libertatea de neconceput până atunci de a se comporta ca un adevărat intelectual, permițându-și propria perspectivă artistică, fără teama unor repercusiuni din partea comitenților". Pe de altă parte, D'Orazio ne dezvăluie pasiunea cu care Leonardo ține pentru sine o operă de care nu numai că s-a atașat, refuzând să o livreze clientului comanditar, dar s-a și îndrăgostit într-atât încât a purtat-o pe *Mona Lisa* ani la rând „dintr-un oraș în altul", adăugându-i „în mod maniacal la fiecare detaliu" noi tușe, (re)tușând-o până „în ultimele clipe de viață". Aflăm de asemenea despre nerușinarea cu care Leonardo contestă timp de treisprezece ani, prin acțiune juridică, plățile convenite pentru una dintre piesele de altar ale cărei iconografie enigmatică și conținut ermetic sunt corelate, fără îndoială, cu misterul dogmatic al *Imaculatei concepții*. Așa se numea de fapt și ordinul care îi încredințase lui Leonardo comanda „Fecioarei între stânci", pictată de două ori din motive încă neclare.

Ușurința incredibilă cu care „abandonează la jumătate un uriaș șantier", cum este cel al *Bătăliei de la Anghiari* dintre florentini și lombarzi, îi lasă până astăzi pe pasionații de bizareriile în artă să fie bântuiți de întrebarea: cât din această *Bătălie…* se mai păstrează sub *Bătălia de la Marciano*, realizată în 1563 de Giorgio Vasari pe același perete de la Palazzo Vecchio dedicat odată operei lui da Vinci. Autorul vorbește despre indolența proverbială a lui Leonardo față de monumentala tehnică *al fresco*, pe care nu o stăpânea „aproape deloc", ca și despre „ritmul discontinuu în care lucrează *Cina cea de taină*" pe cei patruzeci de metri pătrați de „inovație absolută, care îi vor aduce admirația întregii Europe". Prin urmare, nici statuia ecvestră a lui Francesco Sforza, de dimensiuni imposibil de

realizat, nici „seria infinită de mecanisme ucigătoare” care au luat naștere din incredibila sa fantezie, nici jocurile de cuvinte compuse spre a delecta și nici costumele și scenografiile proiectate, muzica și mișcările de scenă create pentru banchetele pantagruelice exaltând puterea lui il Moro înrolat în Ordinul Herminei (Ordine dell' Ermellino) nu i-au adus lui Leonardo faima, ci monumentala pictură din Biserica Santa Maria delle Grazie, ce trezește în privitor acele faimoase „emoții mentale”: „Atunci când desenezi figura unui personaj, gândește-te bine cine este acesta și ce anume vrei să facă”, scria el sub un desen „de pregătire” pentru *Cină...*, aflat într-unul din manuscrisele de la Windsor.

Nu în ultimul rând, impresionează „felul său distrat de a fi, care-l face să-și schimbe preocupările cât ai bate din palme”, poate și fiindcă, până la jumătatea vieții sale, tot ceea ce a început să facă i-a reușit atât de bine, încât nu a mai știut exact ceea ce își dorea – să fie pictor ori muzician? Inginer, medic ori om de știință? Sau poate toate la un loc? Probabil că toate acestea au conlucrat atunci când genialul artist a experimentat la *Doamna cu hermină* și la *La Belle ferronnière* așa-zisul „portret de spate”. Pus la punct prin mai multe studii ale potențialității dinamice și plastice ale corpului uman, „portretul de spate” este expresiv exemplificat prin acel înscris de la Windsor, în care un bust feminin este observat printr-o mișcare rotativă redată din optsprezece unghiuri diferite.

Oricare ar fi partea de interes aleasă, Costantino d' Orazio ne introduce prin documentația sa migăloasă și farmecul discursului în ambianța operei esențiale, pline de secrete a lui Leonardo. Elementele acesteia au însă o metafizică și strategii de acțiune specifice, inclusiv estetice, toate identificabile într-o singură lucrare, *Omul vitruvian* – răspuns ideal la problematica proporțiilor și artă care deschide calea către religia libertății.

La capătul acestei lecturi, subtilă și fastuoasă în același timp, dar și puțin mai mult altceva față de tot ceea ce s-a scris până acum despre Leonardo da Vinci, despre „omul universal" și uriașa sa operă, despre geniul său inventiv și despre *grandissimo filosofo*, bine ar fi să ne luăm răgazul de a ne lăsa în voia unui gând: poate nu este întâmplător faptul că, în timp ce tânărul Orazio, fără prea multă știință, prăpădește prețioasele „secrete" ale omului *Cinei...*, moștenite de la părintele său, peste timp, un D'Orazio, ghidat de instinctul său estetic superior, adună ordonat, într-o retorică fără fisură, fel de fel de detalii ale acestor „secrete". „Furtuna mării nu face atâta zgomot cu mugetul ei cât face dorința nemăsurată a inimii umane de a ști" (Leonardo da Vinci).

ARIADNA ZECK

Valentinei, pentru
că a fost mereu prezentă

Personaje principale

Familia lui Leonardo

Bunicul: Ser Antonio (cca 1372–cca 1468). Locuiește în Vinci, o localitate la jumătatea distanței dintre Florența și Empoli, pe coastele lanțului colinar Montalbano. Face parte dintr-o familie de notari destul de activă la Florența, însă alege să se întoarcă în satul natal. Aici, împreună cu soția Lucia, își crește cei trei fii (Piero, Francesco și Violante), supraveghind apoi îndeaproape copilăria lui Leonardo. Fără el, destinul artistului ar fi fost cu totul diferit.

Tatăl: Ser Piero (1426–1504). Este un notar destul de cunoscut la Florența. Prieten al lui Andrea del Verrocchio și având relații profesionale cu familia Medici, pare să-i fi obținut lui Leonardo primele sale opere independente. Se căsătorește de nu mai puțin de cinci ori, având doisprezece copii cu ultimele trei soții.

Mama: Caterina (cca 1431–cca 1493). Țărancă de origini umile, nu conviețuiește cu tatăl lui Leonardo, ci locuiește în Campo Zeppi, o suburbie a localității Vinci, unde se căsătorește cu Antonio l'Attaccabriga, cu care va avea trei fiice și un fiu. Pare să se fi ocupat de Leonardo doar în primii ani, după care dispare din viața lui, pentru a reapărea în 1493 la Milano, unde de altfel va și muri.

Unchiul: Francesco (1436–1507). Nu există multe informații despre el, dar se pare că a asistat îndeaproape la creșterea și maturizarea lui Leonardo – sau, cel puțin, până în anul 1476, când artistul își va deschide un atelier propriu. La moartea sa, își va desemna nepotul drept unic moștenitor al tuturor bunurilor; deși nu există documente în acest sens, este evident faptul că între cei doi se dezvoltă o relație foarte apropiată. Practic, în perioada copilăriei lui Leonardo, Francesco îi ține loc de tată.

Frați: Luându-i în calcul pe cei din partea tatălui și pe cei din partea mamei, se poate spune că Leonardo are nu mai puțin de cincisprezece frați și surori. Mulți dintre ei se nasc când el e trecut deja de vârsta de douăzeci de ani. Nu pare să-i fi frecventat prea mult, în schimb, cunoaștem detalii despre un proces îndelungat cu unii dintre ei, legat de împărțirea moștenirii unchiului Francesco.

Colegii de breaslă

Andrea Verrocchio (1435–1488). Atelierul său este o adevărată făurărie a lui Vulcan, unde se creează sculpturi, se pictează retabluri, se concep lucrări de arhitectură sau veșminte de paradă. În Florența, Andrea pur și simplu domină scena în anii '60 și '70 ai secolului al XV-lea. În preajma sa se formează cei mai importanți artiști ai Renașterii florentine: Perugino, Boticelli, Ghirlandaio și Luca Signorelli, precum și figuri astăzi mai puțin cunoscute, precum Lorenzo di Credi și Bartolomeo della Gatta. Este locul unde Leonardo va face primii pași în domeniile picturii, sculpturii și experimentelor științifice.

Pietro Vanucci, zis **Perugino** (1448–1523). Sosește de la Perugia la Florența în anii '60 ai secolului al XV-lea, atras de fervoarea mediului intelectual și artistic din orașul familiei Medici. Aici își va începe cariera datorită căreia va deveni unul dintre cei mai prolifici și râvniți pictori din întreaga Italie. Va

ajunge să administreze concomitent trei ateliere de creație – la Perugia, Florența și Roma –, coordonând lucrările de decorare a Capelei Sixtine, dovedindu-se în mai multe situații o adevărată amenințare pentru Leonardo – o alternativă solidă și eficientă la atitudinea adesea inconsecventă a lui Vinci.

Sandro Botticelli (1445–1510). Autor al unor tablouri celebre *(Nașterea lui Venus* sau *Primăvara),* e o adevărată sperietoare pentru Leonardo, în primii lui ani de activitate la Florența. Este artistul cel mai apreciat în cercul intelectual al familiei Medici, căruia i se încredințează lucrările cele mai prestigioase – comisioane pe care Leonardo le vede fugindu-i de sub nas, fapt care-i provoacă o serie de dezamăgiri dureroase.

Filippino Lippi (1457–1504). Fiul lui Fra' Filippo Lippi și elevul lui Botticelli, pe care îl regăsim adesea sărind în ajutorul clienților care nu izbutesc să obțină de la Leonardo opera concordată. Îl înlocuiește pe Vinci la capela San Bernardo de la Palazzo Vecchio și la biserica San Donato in Scoperto, unde execută propria *Adorație a magilor*. Stilul său, rafinat și mai curând convențional, este considerat un simbol al eleganței și ordinii în cadrul societății florentine.

Nobilii protectori (mecena)

Lorenzo de' Medici, zis **Magnificul** (1449–1492). Istoricii secolului al XV-lea îl descriu drept un extraordinar om politic, un lider charismatic și un intelectual rafinat. Transformă Florența într-un pol internațional de putere, grație unei strategii diplomatice clarvăzătoare. Supraviețuiește în mod miraculos conjurației Pazzi, pusă la cale împotriva lui în 1478, la comanda papei Sixt al IV-lea. Înființează o academie a intelectualilor și poeților, în cadrul căreia va participa activ, compunând și declamând versuri sau punând în scenă comedii proprii. După moartea sa, fiul Piero nu izbutește să gestioneze o moștenire

atât de măreață, iar Florența va cunoaște o paranteză republicană, condusă de călugărul dominican Girolamo Savonarola, reîntorcându-se sub stăpânirea familiei Medici în anul 1512.

Ludovico Sforza, zis **il Moro** (1452–1508). Fiul lui Francesco Sforza, întemeietorul dinastiei care guvernează Milano după familia Visconti, devine regent al ducatului după moartea fratelui, în 1480. Îl ține departe de viața politică pe tânărul său nepot Gian Galeazzo, otrăvindu-l în cele din urmă, înainte ca acesta să împlinească vârsta la care ar fi putut prelua puterea. Devine duce de Milano în anul 1494, continuându-și politica de expansiune a orașului, de întărire a granițelor și de dezvoltare a industriei mătăsii. Nu va reuși să reziste înaintării francezilor, care ocupă Milano în anul 1499, obligându-l să plece în exil. Va încerca să-l imite pe Lorenzo Magnificul, alegându-l pe Leonardo în calitate de artist oficial al Curții, dar în realitate nu se va ridica mai sus de nivelul unui formidabil conducător militar.

Pier Soderini (1452–1522). Ajuns gonfalonier pe viață al Republicii florentine cu sprijinul lui Girolamo Savonarola, este promotorul lucrărilor de decorare a Salonului celor Cinci Sute de la Palazzo Vecchio, pentru care Leonardo a executat *Bătălia de la Anghiari,* iar Michelangelo – *Bătălia de la Cascina.* Tot el este cel care a comandat celebrul *David* al lui Buonarroti.

Cesare Borgia, zis **il Valentino** (1475–1507). Fiul natural al papei Alexandru al VI-lea și fratele Lucreziei Borgia, începe o carieră ecleziastă, acumulând multe privilegii. Dezbrăcând roba preoțească, devine brațul armat al papei Borgia, care-și consolidează prin intermediul lui Cesare stăpânirea teritorială în nordul Italiei. Cu ajutorul unei armate impozante, Cesare amenință ducatul Milanului și cucerește orașele Urbino, Pesaro, Cesena, Rimini, Imola, Piombino, Pianosa, precum și insula Elba. În timpul campaniilor militare din 1502–1503, îi încredințează lui Leonardo proiectarea și supravegherea

lucrărilor de execuție a fortărețelor din localitățile luate sub control, precum și elaborarea planurilor urbanistice ale acestora. După moartea tatălui cade în dizgrație, răpus de aversiunea pe care papa Iulius al II-lea o nutrea față de el. Pare să fie figura inspiratoare a *Principelui* lui Niccolò Machiavelli.

Charles d'Amboise (1473–1511). Nobil francez; ajunge general-locotenent la Milano, unde pregătește intrarea regelui Ludovic al XII-lea, după alungarea familiei Sforza. Este cel care are inițiativa rechemării lui Leonardo în Lombardia, în anul 1506, provocând astfel protestele lui Pier Soderini și ale guvernului republican florentin.

Giuliano de' Medici, duce de Nemours (1479–1516). Fiul lui Lorenzo Magnificul și fratele lui Giovanni, cel care în anul 1513 avea să devină papa Leon al X-lea. Alungat din Florența, din cauza politicii de supunere în fața lui Carol al VIII-lea, s-a refugiat la Veneția. Destinul său ia însă o nouă întorsătură în clipa în care fratele său a fost ales papă; activitatea i se împarte acum între Florența și Roma, acolo unde îl va duce și pe Leonardo, care, sub oblăduirea lui Giuliano, va locui cel puțin doi ani în palatele Vaticanului. Pentru monumentul său funerar de la Noua Sacristie a bisericii San Lorenzo din Florența, Michelangelo creează celebrele alegorii *Ziua* și *Noaptea*.

Francisc I de Valois (1494–1547). Ales rege al Franței în anul 1515, îl invită pe Leonardo la Curtea sa, oferindu-i spre folosință castelul Clos-Lucé, în apropierea domeniului regal de la Amboise, pe Loara, unde artistul va petrece cea mai senină perioadă a vieții, înainte să-și dea ultima suflare – chiar în brațele suveranului, conform unei povestiri legendare a lui Giorgio Vasari.

Atelierul lui Leonardo (discipoli)

Gian Giacomo Caprotti, zis **Salaino** (1480–1524). Un băiețandru exuberant, ba chiar agasant pe alocuri, este favoritul

lui Leonardo – poate chiar tânărul lui amant sau poate doar un simplu ucenic; este folosit adesea ca model, datorită plăcutei sale înfățișări androgine, foarte potrivită pentru zugrăvirea unor chipuri feminine. La moartea maestrului, încearcă o carieră de pictor, însă fără prea mult noroc. Până în prezent, nu i-a fost atribuită cu certitudine nicio lucrare.

Francesco Melzi (1491–1568). Pătrunde în ambientul creativ al atelierului lui Leonardo în prima perioadă milaneză a acestuia, urmându-și apoi maestrul în Franța, unde îi stă de veghe la căpătâi pe patul de moarte. Primește moștenire toate notele lui da Vinci, pe care le păstrează la vila familiei de la Vaprio d'Adda. Cu excepția unui desen aflat la Biblioteca Ambrosiană, nu se cunoaște cu certitudine vreo altă operă de-a sa. Probabil că lui i se datorează redactarea *Tratatului de pictură* al lui Leonardo.

Tommaso Masini, zis **Zoroastru**[1]. Personaj excentric, dotat cu o inteligență ieșită din comun, colindă lumea susținând că este fiul nelegitim al nobilului fiorentin Bernardo Rucellai. Pătrunde în anturajul lui Leonardo, în primul rând grație competențelor sale mecanice și științifice. Este executantul *de facto* al unora dintre invențiile maestrului, spunându-se despre el chiar că a testat mașina de zbor aruncându-se de pe muntele Ceceri; după o planare de circa un kilometru, ar fi efectuat o aterizare violentă în apropiere de Camerata, alegându-se cu o fractură urâtă la ambele picioare.

Giovanni Antonio Boltraffio (1467–1516). Atestat ca membru al atelierului lui da Vinci de la Milano, îi moștenește stilul, devenind unul dintre principalii pictori leonardieni. I-a fost atribuită o participare de anvergură la tabloul *Madonna Litta* de la Muzeul Ermitaj.

[1] 1462–1520 (n. red.).

Marco d'Oggiono (1475–1530). Este unul din pictorii leonardieni care se afirmă cu mare succes în Lombardia, după moartea maestrului, însușindu-i stilul și rămânând legat – poate chiar prea mult – de acesta pentru întreaga carieră. Tablourile sale cu tematică religioasă se regăsesc astăzi la Florența, Milano sau Blois.

Cesare da Sesto (1477–1523). Cu siguranță, cel mai prolific dintre discipolii lui Leonardo. Activează la Roma, Napoli și în Sicilia, diseminând stilul maestrului. După implicarea în decorarea palatelor vaticane (astăzi pierdută), primește oferta unei colaborări cu Baldassarre Peruzzi. Cea mai cunoscută operă a sa este o *Adorația magilor,* păstrată astăzi la Muzeul Capodimonte din Napoli.

Date, locuri și opere principale

15 aprilie 1452: Se naște Leonardo da Vinci, fiul lui ser Piero și al Caterinei. Locul nașterii: Anchiano, o suburbie a localității Vinci.

1469: Ser Piero închiriază un apartament la Florența, unde locuiește împreună cu Leonardo.

5 august 1473: Leonardo desenează și datează un *Peisaj din Valdarno*, considerat până în ziua de astăzi prima lui operă cunoscută.

1478: Numele lui Leonardo apare pe lista artiștilor Compagnia di San Luca.

1473–1481: Leonardo la Florența.

Opere principale: *Portret de războinic* (desen), *Tobias și îngerul* (în colaborare cu Verrocchio), *Botezul lui Hristos* (în colaborare cu Verrocchio), *Buna Vestire* (Leonardo și atelierul lui Verrocchio), *Madonna Dreyfus* (atribuire incertă), *Madonna del Garofano, Madonna Benois, Portretul Ginevrei Benci, San Girolamo penitente, Adorația magilor.*

1481–1499: Leonardo la Milano.

Călătorii de lucru la Pavia, Vigevano, Tortona, Piacenza și pe Monte Rosa. Opere principale: *Portretul unui muzician, Fecioara între stânci* (prima versiune), *Doamna cu hermină, La belle ferronnière, Madonna Litta, Cina cea de taină, Sala delle Asse* a Castelului Sforza.

1500–1502: Sunt documentate șederi temporare ale lui Leonardo la Mantova, Veneția, Florența, probabil la Roma și la Tivoli. Participă la campaniile militare purtate de Cesare Borgia, executând în numele acestuia misiuni la Piombino, Urbino, Pesaro, Rimini, Cesena, Cesenatico, Faenza și Imola. Opere principale: *Portretul Isabellei d'Este* (desen), *Harta orașului Imola*.

1503–1505: Leonardo la Florența.

Opere principale: *Bătălia de la Anghiari*, *Gioconda*, *Sant'Anna Metterza* (carton), *Madonna dei fusi*.

1506–1513: Leonardo la Milano.

Opere principale: *Fecioara între stânci* (a doua versiune), *Sfânta Ana, Fecioara și Pruncul cu mielul*.

1513–1516: Leonardo la Roma.

N-au fost încă descoperite opere realizate în această perioadă.

1516–1519: Leonardo la Amboise, Franța.

Opere principale: *Sfântul Ioan Botezătorul, Bacchus*.

2 mai 1519: moartea lui Leonardo, la castelul Clos-Lucé a Cloux, Amboise.

Principalele biografii timpurii

Leonardo moare învăluit într-o aură de celebritate ieșită din comun, ceea ce îl determină pe Giorgio Vasari să-l considere – în lucrarea sa *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*[1] – drept punctul fundamental de cotitură în domeniul artelor. După

[1] Editura Meridiane, București, 1968 (n. tr.).

Giotto, care pentru biograful din Arezzo marchează începutul picturii moderne, Leonardo este protagonistul unei noi revoluții, consolidată apoi de divinul Michelangelo. Povestirile anecdotice ale lui Vasari permit recunoașterea multor opere realizate de da Vinci, dar în același timp produc unele confuzii de idei, care pun în discuție autenticitatea unor capodopere. Observațiile biografului pe seama *Giocondei,* de exemplu, au rolul de a anima și mai mult dezbaterile aprinse pe seama identității femeii zugrăvite în cel mai faimos tablou al lui Leonardo. Multe dintre erorile și născocirile lui Vasari se datorează faptului că autorul nu l-a cunoscut în mod direct pe artist, ci s-a bazat pe mărturiile culese la câțiva ani buni după moartea acestuia.

Cu totul altfel stau lucrurile în privința biografiei alcătuite de Paolo Giovio. După toate probabilitățile, istoricul umanist îl frecventează pe da Vinci la Roma, pe vremea când ambii fac parte din anturajul papei Leon al X-lea. Lucrarea sa este bogată în informații utile pentru reconstituirea metodologiei de lucru a lui Leonardo și pentru crearea mitului omului mereu nemulțumit, aflat în căutarea obsesivă a perfecțiunii, fapt care îl împiedică să ducă la bun sfârșit cea mai mare parte a operelor sale. O atitudine care în realitate este mult mai complexă decât poate părea. Giovio este cel care ne restituie primul portret fizic al lui da Vinci, un bărbat „cu un caracter afabil, sclipitor, generos, cu trăsături extraordinar de frumoase; și, cum era un minunat inventator și deschizător de drumuri într-ale eleganței de tot felul, dar mai ales într-ale spectacolelor de teatru, și cum știa cânta cu măiestrie acompaniindu-se cu lira, avea largă trecere și bună primire la toți principii din vremea sa". Grație unor documente istorice, știm astăzi că lucrurile nu stăteau exact așa cum ni le relatează Giovio, însă elogiul pe care acesta i-l face lui Leonardo stabilește un model care avea să inspire generațiile următoare de biografi. Precum autorul acelei

ciudate lucrări cunoscute sub numele de *Anonimo Gaddiano* – în realitate, un amalgam de informații despre artiștii începutului de secol XVI, în care Leonardo apare dedicându-se principalelor sale capodopere, de la *Cina cea de taină* la *Sfânta Ana…*, de la *Ginevra Benci* la *Bătălia de la Anghiari*.

Mitul geniului leonardian ia naștere imediat după moartea artistului, alimentându-se de-a lungul secolelor cu o serie de interpretări enigmatice pe care diferiți critici originali, și poate ușor manipulatori, le atribuie tablourilor sale. În realitate, sunt încă puține documentele care fac referire în mod direct la modul de elaborare a operelor sale, iar ceea ce știm are drept sursă, în primul rând, notițele scrise de Leonardo cu mâna lui, pe mii și mii de petice de hârtie. Materialul de față, care la prima vedere ar putea părea un prețios vademecum ce ne permite să pătrundem în universul și mintea lui Leonardo, este în realitate o junglă în mijlocul căreia este foarte ușor să ne rătăcim, pentru a ne regăsi apoi captivi într-un noian de îndoieli și de întrebări, adesea fără răspuns.

O călătorie în necunoscut

Cel ce intră în contact cu Leonardo da Vinci își asumă riscul de a se rătăci într-un labirint. Tot acel hățiș de enigme insidioase ascunse în operele sale și, mai ales, uimitoarea încâlceală de semne marcate în faimoasele sale coduri exercită de secole bune o fascinație irezistibilă. Un vălmășag de cuvinte scrise de la coadă la cap, notițe, desene, schițe, ghicitori, proiecte și portrete, toate lăsate în voia sorții, acumulând haotic un total de aproximativ treisprezece mii de file. Pagini pe care Leonardo le folosește în mod repetat în diferite momente ale vieții, păstrându-le apoi, pliate, prin buzunare, pentru a le scoate din nou la lumină atunci când întrevede câte o idee nouă. Petice de hârtie unde o caricatură coabitează cu invenția vreunui incredibil mecanism, sau pe care o diagramă euclidiană se suprapune cu o listă de cumpărături. Da Vinci ar trebui să li se prezinte cercetătorilor drept un artist foarte deslușit și clar în gândire, dacă ar fi să judecăm după dimensiunile megalitice ale materialului de studiu lăsat posterității. În realitate însă, lucrurile stau exact invers, întrucât este într-atât de reticent și contradictoriu atunci când scrie sau pictează, încât suntem în orice moment expuși pericolului de a-l înțelege greșit. Când ai de-a face cu el, ai toate șansele să deviezi de la subiect, ajungând să bați câmpii. Oricine a încercat să stabilească o ordine în cadrul

incredibilului său tezaur de exerciții și descoperiri a trebuit până la urmă să se recunoască învins.

Leonardo nu a avut timp să-și pună ordine în însemnări pentru că era genul care nu se oprește niciodată să privească în urmă. Viața i-a fost o continuă cale către înainte, spre noi și noi țeluri. A încercat în mai multe ocazii să-și strângă însemnările și desenele în diverse tratate, însă nu a reușit să trimită niciunul către tipar. Nici chiar faimosul *Tratat de pictură* nu este în realitate creația sa, ci i-a încredințat conținutul colaboratorului său preferat, Francesco Melzi, fără să poată participa direct la publicarea lucrării, survenită la peste treizeci de ani de la moartea sa. Ideea realizării unui tratat de anatomie, a altora de arhitectură și de mecanică, sau a unei cărți despre binefacerile extractelor naturale i-a dat nu doar o dată târcoale, pentru a se mistui apoi, fără excepție, într-una dintre numeroasele himere care l-au bântuit în cei șaizeci și șapte de ani de viață. Pana de scris îi sărea cu repeziciune de la o idee la alta, în vreme ce mintea sa nu-și găsea nicicând liniștea. În multe ocazii abordează aceleași subiecte la distanță de ani și ani, dar ajungem să nu ne mai mirăm când constatăm că se contrazice în mod continuu. Practic, la el nu știi niciodată la ce să te aștepți.

Odată pătruns în universul său, m-a încercat nu o dată sentimentul că am fost luat de un vârtej. Din care m-am temut, în mod serios, că nu voi mai reuși să ies.

Tocmai pentru a evita să sfârșesc sufocat sub această cantitate incredibilă de material, am hotărât să mă las condus de parcursul urmat de capodoperele sale, mult mai lin și mai armonios decât însemnările sale. Astfel, picturile sale au devenit acel fir al Ariadnei căruia i-am încredințat această carte. Pornind de la primele încercări, nesigure, de pe vremea când Leonardo încearcă să-și croiască drum pe piața complexă și greu de descifrat a artei florentine, trecând apoi la chipurile

enigmatice cărora le-a dat viață în perioada petrecută la Curtea din Milano și ajungând în cele din urmă la operele maturității. De fiecare dată când o imagine, o figură sau o anecdotă din spatele unui tablou deschide o fereastră către o aventură sau un experiment științific de-al său, povestirea tinde să se dilate, îmbogățindu-se cu diferite concepte elaborate de da Vinci sau cu descrierea unor raporturi personale ori întâmplări trăite de artist.

Tablourile sale constituie punctul de plecare și de sosire pentru cercetările multilaterale în care s-a aventurat pe parcursul vieții. Fiecare tablou se dovedește a fi o formă de verificare a descoperirilor sale. Fiecare reprezintă o etapă în itinerariul său către studierea Cosmosului și a celor care îl populează. *Cina cea de taină, Gioconda* sau *Doamna cu hermină* – pentru a le cita doar pe cele mai cunoscute – nu pot fi tratate separat de restul activității sale, care implică studiile de mecanică, anatomie sau filozofie naturală. Unii au suspectat, nici mai mult, nici mai puțin, că în anumite momente din viață pictura a devenit pentru Leonardo un fel de incident de parcurs, o datorie pe care trebuie să și-o îndeplinească pentru a se întreține de pe o zi pe alta. I se întâmplă des să traverseze lungi perioade de timp fără să se atingă de pensulă – luni întregi în care este absorbit de studierea unor fenomene atmosferice, de comportamentul organismului uman sau de dinamica apei. Trăgând linie, la finalul vieții petrecuse mult mai mult timp aplecat asupra însemnărilor științifice decât în fața șevaletului sau a unei picturi monumentale.

Observarea profundă a naturii, care îl pasionează de mic copil, îl ajută să imortalizeze unele peisaje atât de bogate în detalii, încât par surprinse cu aparatul de fotografiat, permițându-i să descrie diferite inflorescențe și plante cu o precizie demnă de tratatele de botanică. Rezultatele obținute din studierea anatomiei și a proporțiilor corpului uman – obsesia sa vreme de aproape treizeci de ani – se dovedesc prețioase în

desăvârșirea portretelor pentru care a devenit celebru în întreaga lume. Nestăvilita lui curiozitate îl determină să recurgă la disecția acestor corpuri, în căutarea punctului de origine al emoțiilor umane, atât de bine surprinse pe chipul celor mai faimoase și apreciate personaje ale sale. La Leonardo, știința și pictura conviețuiesc într-o continuă osmoză. Important este să știi cum să faci slalom cu abilitate printre propunerile care îți ies surprinzător în cale, fără a-ți pierde niciodată busola.

Leonardo face tot ce-i stă în putință ca să ne amăgească: exact atunci când ajungem să credem că i-am înțeles modul de gândire, apare un amănunt care dezminte totul. Una peste alta, trebuie să-i recunoaștem – măcar atât, dacă nu cumva mai mult – puternica ambiție și îndrăzneala intelectuală ieșită din comun. În clipa în care intuiește o anumită problemă, nu ezită s-o înfrunte cu toată forța, dedicându-se unei îndelungate și constante activități de cercetare aprofundată. Presupunerea că avea un caracter „schimbător, instabil", așa cum scrie Giorgio Vasari în cea mai cunoscută și fantasmagorică biografie a sa, precum și convingerea că n-ar fi fost capabil să se concentreze asupra niciunui subiect, sunt false. Nimeni n-a forat atât de profund tematicile de studiu așa cum a făcut-o el, cu obstinație și perseverență. Unicul obiectiv care i-a animat cariera a fost descoperirea adevărului – nu celebritatea, nu bogăția, nu prestigiul, ci aflarea secretului care guvernează orice formă de manifestare a existenței. Acolo unde există viață, acolo și-a îndreptat și Leonardo privirea scrutătoare. Pentru a înțelege de ce un „corp greu" cade spre pământ. Pentru a investiga armonia care propagă sunetul. Pentru a descoperi cum penetrează emoțiile inima unui copil. Pentru a inventa un sistem care să-i permită omului să zboare sau să pășească pe apă. Pentru a construi o mașinărie cu care se poate strămuta un râu. Pentru a identifica nuanțele cele mai potrivite pentru reproducerea unui peisaj în plan îndepărtat.

Poate părea de necrezut, însă fiecare din cercetările sale este interconectată cu celelalte, toate găsindu-și punctul de convergență în picturile artistului. „Eu spun că azuriul în care ni se înfățișează aerul” – scrie el într-o bună zi – „nu este întocmai culoarea acestuia, ci ea este cauzată de umiditatea caldă, evaporată în minuscule și insesizabile diviziuni.” Celebra lui tehnică *sfumato* nu este altceva decât rezultatul observării unui fenomen atmosferic: un exemplu simplu și imediat despre cum funcționează mintea lui Leonardo. Practic, nu există studiu care să nu poată fi „tradus” prin intermediul unei picturi sau al unui desen.

Până la el, niciun intelectual de anvergură nu a încredințat imaginii un rol mai important decât al cuvântului. Desenele sale sunt mult mai detaliate în comparație cu diversele lui comentarii și, mai ales, sunt mult mai directe decât frazele scrise de el, adesea neobișnuite, agramate și misterioase precum ale unor oracole grecești. Aproape toate însemnările sale pot fi citite ca un fel de auto-motivări: uneori pare chiar că înjghebează o conversație cu propriul intelect și cu propria voință. Nu elaborează teorii abstracte și teoreme, ci formulează sfaturi, sugestii practice, observații stimulative adresate unui *alter ego,* unui „tu” dincolo de care îi identifică pe toți potențialii săi cititori. „Iar tu studiază ca operele tale să atragă spre ele ochii privitorului, nu doar să le vadă ci să și-i întoarcă de la ele, așa cum se-ntâmplă cu acela care, la vreme de noapte, se ridică despuiat din pat ca să contemple aerul, de-i neguros ori limpede, însă de-ndată, alungat de frigul din același aer, se-ntoarce în patul de unde abia s-a ridicat.”

Nu e absolut deloc adevărat că da Vinci folosea scrierea reflexivă, de la coadă la cap, pentru a-i împiedica pe alții să-i înțeleagă gândurile: Leonardo este o persoană generoasă, care se dedică cercetărilor cu scopul de a le împărtăși lumii întregi. Fiecare notiță de-a sa poate fi considerată o pagină dintr-un

potențial tratat, niciodată dus la bun sfârșit. Scrie de la dreapta la stânga doar pentru că, de mic copil, nimeni nu i-a corectat acest prost obicei. Probabil un simplu joc la început, scrierea în oglindă a devenit în timp un sistem de notare de care nu a mai reușit să se elibereze. Până-ntr-acolo încât se folosește de mâna stângă și când desenează: analizându-i tehnica de creionare a umbrelor, se poate observa că trasarea liniilor este diferită de cea normală. El nu creionează de jos în sus și de la stânga la dreapta, asemenea celorlalți colegi de breaslă (//) ci în sens invers (\\), la fel ca atunci când scrie. Privind cu mai multă atenție, ne dăm seama că, în realitate, mâna sa are exact aceleași mișcări ca ale unuia care scrie sau compune imagini cu mâna dreaptă; într-adevăr, sunt mișcări „răsturnate", realizate „în oglindă", dar sută la sută naturale. Pentru cei obișnuiți să țină pana cu mâna stângă, acesta este unicul mod de a evita să împroaște cerneala încă umedă pe hârtie. Nu este niciun fel de însușire ezoterică sau misterioasă. Este un gest natural, dezinvolt, pe care critica l-a transformat în legendă.

Iar acesta nu este singurul mit fals care complică studierea personalității lui Leonardo. Până în ziua de astăzi ni-l închipuim aproape toți ca pe un individ refractar și inconstant, îmbrăcat într-o tunică de culoare închisă, încruntat și sever, ca un mare maestru ce este. În realitate, lucrurile stau exact invers. „Ca prezență, era frumos, bine proporționat, plin de grație și plăcut la înfățișare. Purta o scurteică rozalie până la genunchi, când pe atunci se purtau numai veșminte lungi. Își purta părul inelat și îngrijit, lung până la jumătatea pieptului."

Da Vinci călătorește de colo-colo prin Italia purtând veșminte îndrăznețe, în culori țipătoare. E obsedat de îngrijirea părului, pe care îl poartă lung până la piept chiar și atunci când a înaintat foarte mult în vârstă. Este un artist excentric, care ține să-și afirme originalitatea și prin propria înfățișare. Adesea

își exagerează comportamentele stranii, căutând astfel să țină departe persoanele agasante sau pe clienții cărora le era dator cu vreo lucrare lăsată neterminată. Îi place să se înconjoare de tineri care nu rezistă farmecului său, ținându-i companie în aventurile sale intelectuale. Strania lui „familie", alcătuită din personaje insolite și cu supranume curioase, precum Salaino, Zoroastro sau Fanfoia, reprezintă adevărata lui forță. Ei sunt aceia care îl susțin în momentele de dificultate, în special atunci când societatea îi refuză provocările.

Cariera sa nu va sta mereu pe roze: de multe ori va fi nevoit să suporte umilințe și s-o ia de la zero, însuflețit de dorința de a-și continua propria explorare a realității. Cu acest unic obiectiv în minte, este în stare să renunțe să-și mai finalizeze capodoperele, asumându-și riscul de a-și ruina reputația. Își schimbă mereu protectorii, înrolându-se cu nonșalanță în serviciul unor orașe-stat rivale, fără să-și facă griji în privința eventualelor represalii. De altfel, Leonardo recurge adesea de-a lungul vieții la tot felul de alegeri imprevizibile.

Itinerarul său accidentat și entuziasmant cuprinde cele mai importante Curți italiene din secolul al XV-lea – devenind pentru noi un bun pretext de reflecție, de trecere în revistă a evenimentelor și a obiceiurilor din Florența familiei Medici, a progreselor atinse de Milano sub Ludovico il Moro, sau a splendidei galerii de artă a Isabellei d'Este de la Mantova –, pentru a continua apoi de-a lungul tranșeelor trasate de expedițiile lui Cesare Borgia și pentru a poposi în cele din urmă la Roma, exact în momentul în care Rafael își lasă semnul măiestriei peste Vatican, iar Michelangelo tocmai a terminat de zugrăvit cupola Capelei Sixtine. Trecând de la un tablou la altul, vom constata că viața lui Leonardo se poate traduce într-o călătorie prin Italia renascentistă, răvășită de o revoluție care, uneori, cunoaște răbufniri neașteptate provocate chiar de unele dintre capodoperele

sale – răscolitoare prin încărcătura lor inovativă și marcând un parcurs artistic seducător, dar fatal.

El însuși își asumă această căutare aventuroasă:

> *Împins de poftirea-mi nesățioasă, râvnitor să văd atâtea și atâtea forme diferite și stranii de viață plămădite de artificiile naturii, și dând ocol pe sub stâncile umbrite, mă pomenii la intrarea într-o grotă mare, în fața căreia rămăsei pe cât de uluit, pe atât de novice despre așa grozăvie, aplecându-mă în față cu spinarea arcuită, cu mâna stângă sprijinită pe genunchi și cu dreapta ținându-mi umbră genelor mijite și aproape-nchise, tot legănându-mă încoace și încolo ca să osebesc câtuși de cât ceva, ceea ce n-am izbutit, din cauza beznei adânci dinăuntru. Atunci, în mine au prins forță două lucruri: frica și dorința; frica de caverna-ntunecoasă și plină de amenințare, dorința ca să văd de nu cumva acolo, înăuntru, se află vreo minunăție cum alta-n lume nu-i.*

La Leonardo, atracția către nou coexistă în aceeași măsură cu teama de eșec, îndrăzneala de a risca se luptă încontinuu cu dezamăgirea. Este un adevărat campion de rezistență, capabil să gândească pozitiv chiar și în fața unor dificultăți insurmontabile, mulțumită unui nestăpânit impuls interior care-i permite să se reinventeze, să-și refacă viața de mai multe ori și în locuri diferite.

Bine ați venit în această călătorie către hotarele necunoscutului. Purcedeți cu prudență și…

Puneți-vă centura!

Capitolul 1

Secrete de familie

Adesea, e suficient un nume pentru a face lumină asupra celor mai intime taine din viața unui artist. Alteori, semnătura de pe un tablou este o carte de vizită prețioasă, care dezvăluie informații asupra originii autorului sau anecdote surprinzătoare din activitatea sa. Numele artiștilor care au trăit în epoca lui Leonardo conservă un extraordinar repertoriu de povești, multe surprinzătoare. Iar pentru a le înțelege, nu e nevoie să ne cufundăm în meandrele obscure ale arhivelor și nici să ne obosim ochii silabisind texte străvechi. Unul dintre cei mai mari pictori ai *Quattrocento*-ului florentin este Paolo di Dono, mai bine cunoscut sub numele de Paolo Uccello[1], pentru că la începutul carierei se specializase în instantanee cu porumbei și hulubițe. O pasiune care a devenit apoi o marcă înregistrată. Foarte amuzant este cazul unuia dintre cei mai faimoși maeștri ai vremii, Antonio del Pollaiolo[2], care își datorează ciudatul său nume meseriei tatălui, proprietarul unei tarabe de pui în Mercato Vecchio din Florența. Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi intră în istorie cu numele simplificat de Sandro Botticelli, în amintirea butoiașului[3] în

[1] „Pasăre" (it., în original) (n. tr.).

[2] Păsărar, crescător sau vânzător de păsări, avicultor (it.) (n. tr.).

[3] *Botticella* sau *botticello,* în lb. it. (n. tr.).

care fratele său strângea ratele pentru Muntele de Pietate[1]. Verrocchio, maestrul lui Leonardo, se alege cu acest nume de familie de pe urma meșterului orfevru Giuliano Verrocchi, la care a lucrat în tinerețe: în realitate, numele lui era Andrea di Michele di Francesco di Cione. În epocă, pictorii, sculptorii și arhitecții purtau, pe lângă numele oficial, care ne conduce înapoi în timp pe traseul întregului lanț de predecesori (*di… di… di…* – „al lui… al lui… al lui…"), și un „nume de artă", care ia naștere dintr-o anumită particularitate a lor sau e sugerată de îndeletnicirea părinților. Numele comun este important pentru recunoașterea gintei și a clasei sociale cărora le aparțin, în vreme ce supranumele este mai scurt și poate fi memorat mai ușor. Dovadă stau Andrea del Sarto[2], marcat pe viață de meseria propriului tată, Andrea del Castagno[3] sau Domenico Ghirlandaio, al cărui supranume le aduce tuturor la cunoștință abilitatea propriului tată de a cizela ghirlande fine de argint pentru coafurile atât de elaborate ale doamnelor florentine din acele vremuri.

În schimb, numele lui Leonardo da Vinci reprezintă un caz singular, întrucât nu respectă niciuna din aceste tradiții. La începutul carierei, florentinii nu fac niciun fel de trimitere la tatăl său ori la profesia acestuia, atunci când se referă la el. Artistul pare mai curând fiul nimănui. Iar motivul este mai curând delicat și complex: Leonardo este un copil ilegitim, iar povestea nașterii sale este un întreg foileton. Tatăl său este Ser Piero – al lui Ser Antonio al lui Ser Piero al lui Ser Guido –,

---

[1] Instituție caritabilă apărută în secolele XV–XVI sub patronajul unor ordine religioase, prin intermediul căreia se acordau mici împrumuturi persoanelor nevoiașe, prin amanetare de bunuri. Ulterior, a devenit un instrument de spoliere a persoanelor ajunse în dificultate (n. tr.).

[2] „Croitor" (it., în original) (n. tr.).

[3] Castagno, localitate în apropiere de Florența (n. tr.).

un tânăr notar cu o carieră în plină ascensiune, care a călcat pe urmele predecesorilor săi. Douăzeci și șase de ani, caracter plin de voință și determinare. Și totuși, Piero nu rezistă farmecului docil al Caterinei, o țărăncuță de prin părțile lui natale. Leonardo vine pe lume din greșeală, urmare a unei întâlniri pe fugă – un necaz ce trebuie rezolvat cu multă precauție. De cel puțin trei generații, familia lui Piero se bucură de o oarecare faimă, și nu doar la Vinci, ci chiar și la Florența. Acolo, la oraș, economia înaintează cu toate pânzele sus: societăți noi se înființează într-un ritm continuu, schimbul de mărfuri aduce în case tot mai mulți negustori, produse și proprietăți imobiliare trec din mână în mână într-un ritm vertiginos. În spatele fiecăreia dintre aceste activități stă un contract, motiv pentru care notarii sunt din ce în ce mai solicitați. Piero e implicat în afaceri cu membri ai familiilor nobile și cu afaceriști de primă mărime, inclusiv din clanul Medici. În mod limpede, nu-și poate ruina reputația pentru o joacă de tineri naivi.

Pentru a ne păstra între limitele adevărului istoric, trebuie spus că nașterea unui copil în afara căsătoriei nu era deloc o raritate în epocă: existau destui nobili și seniori care semănau bastarzi în toate cele patru vânturi. Însă pentru mentalitatea unei familii dintr-o localitate mică precum Vinci, nașterea lui Leonardo devine o chestiune foarte delicată.

O naștere „clandestină”

Odată pocinogul comis, cel care intervine și preia controlul situației este tatăl lui Piero.

În primul rând, Ser Antonio face toate demersurile pentru ca nașterea să nu survină între zidurile propriei case, ci la trei kilometri depărtare, în suburbia Anchiano, acolo unde și astăzi poate fi admirată o gospodărie despre care tradiția

spune că ar fi „casa natală a lui Leonardo". Acolo, în clandestinitate și departe de priviri indiscrete, pe 15 aprilie 1452 vine pe lume omul care avea să marcheze în mod ireversibil dezvoltarea societății și a culturii lumii occidentale. Tot bunicul este cel care, a doua zi, organizează botezul nou-născutului la mica biserică Santa Croce, cu cinci consăteni pe post de nași și nașe, însă în absența tinerilor părinți, a căror participare ar fi fost considerată, desigur, inoportună. Odată situația sa reglementată în fața lui Dumnezeu, năpârstocul este sustras criticilor comunității și încredințat mamei, care avea să fie ținută la distanța cuvenită față de familie. Caterina este imaginea tipică a tinerei sărace seduse și abandonate. Cu toate aceste precauții, nașterea lui Leonardo pare să fi trecut mai curând neobservată. Ser Piero nu-și pune nicio clipă problema că acest episod i-ar putea pune sub semnul întrebării iminenta căsătorie cu Albiera di Giovanni Amadori, o partidă bună, care se va concretiza imediat după ce „incidentul" se va fi încheiat în mod fericit. În decursul a două luni, se înregistrează și căsătoria Caterinei cu Antonio di Piero del Vacca, zis Attaccabriga, un țăran din Campo Zeppi, un cătun pitoresc situat la doi kilometri de Vinci. Nu e exclus ca și această uniune să fi fost organizată tot de tatăl lui Ser Piero, pentru a le garanta femeii și copilului un viitor demn. Iar viața merge înainte ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Leonardo își petrece primii ani de viață cu mama, ferit de bârfe și situații stânjenitoare; în jurul lui se dezvoltă o familie numeroasă, care în decurs de numai câțiva ani ajunge să numere alți patru copii. Un noroc de care căsnicia lui Ser Piero nu are parte. Deși tânără, Albiera pare să fie sterilă, căci anii trec, dar ea nu aduce pe lume niciun moștenitor.

Luând act de situație, Ser Antonio preia din nou inițiativa, încercând să repare lucrurile. Pentru a înlătura riscul ca seminția să i se stingă, iar bunurile sale să se împrăștie în cele

patru vânturi, bătrânul hotărăște să-l aducă pe Leonardo în propria casă. Probabil că bunicul nutrește și o oarecare afecțiune față de propriul nepot, care, la urma urmelor, nu are nicio vină pentru situația creată. La cinci ani de la naștere, când comunitatea din Vinci s-a obișnuit deja cu ideea că în familia notarului există un fiu nelegitim, Antonio îl ia pe copil de la mamă și-l înregistrează, în sfârșit, în declarația sa de avere. Suntem în anul 1457, iar documentul oficial dezvăluie pentru prima dată existența lui „*Lionardo figliuolo di ser Piero non legiptimo nato di lui et della Chaterina che al presente è donna d'Achattabriga di Piero del Vaccha da Vinci, d'anni 5*"[1]. Cu această ocazie, bunicul însemnează până și ziua, ba chiar și ora la care a avut loc acea naștere conspirativă, totul în același registru în care, de trei generații, predecesorii săi au trecut datele de naștere ale tuturor membrilor legitimi ai familiei. Pericolul ca Piero să rămână fără moștenitori îl determină să-i restituie identitatea acestui copil nedorit.

Din acel moment, soarta copilului devine mult mai puțin nemiloasă decât și-ar fi putut închipui cineva care ar fi asistat la primii lui pași în viață. Leonardo se mută, într-adevăr, în casa familiei sale mai bogate și mai respectabile, însă rămâne pe mai departe un mic bastard, neputându-se spune că între zidurile casei paterne s-a bucurat de același tratament ca un copil legitim. Să nu ne facem iluzii că gestul bunicului ar fi anulat prejudecățile legate de nelegitimitatea copilului: deși întâiul născut al lui Piero și primul nepot al lui Antonio, și chiar dacă numele îi apare în sfârșit în registrul nașterilor din familie, acestuia nu-i este alăturat și numele de familie al

---

[1] Toate textele cu grafie originală din această carte au traducere aproximativă: „Leonardo, fiul nelegitim al lui ser Piero și al Caterinei, în prezent soția lui Attaccabriga di Piero del Vacca, din Vinci, în vârstă de 5 ani" (n. tr.).

antecesorilor. De altfel, la drept vorbind, însuși Leonardo este un nume neobișnuit în lanțul genealogic al familiei. Probabil că, dacă s-ar fi născut în cadrul oficial al unei căsnicii, l-ar fi chemat Guido sau Michele, ca pe bunicul sau străbunicul lui Antonio. Așa însă nimeni nu înțelege de unde a inventat familia sa acel prenume, atât de neobișnuit pentru toată lumea. La Florența, Leonardo va fi recunoscut drept un cetățean oarecare din Vinci: pentru a putea fi identificat, erau suficiente prenumele și locul de origine. Fără nici cea mai mică precizare legată de părinți în propriul nume, „Leonardo din Vinci" trebuie să fi răsunat în epocă precum numele unui copil al nimănui, al unui individ fără familie – o greșeală de parcurs căreia legea nu-i dă voie să fie ștearsă. Unui copil nelegitim nu-i este însă permis să poarte numele tatălui.

Un secol mai târziu, în timp ce culege informații despre Leonardo pentru biografia acestuia, Giorgio Vasari cade în greșeala de a-l identifica pe Piero drept unchiul artistului și nu tatăl lui. Apoi, vreme de mai multe decenii, mulți au fost cei care s-au înșelat asupra raportului dintre notarul din Vinci și marele pictor.

Legile din Florența nu-i permit lui Leonardo nici să moștenească studioul notarial al tatălui, așa că, la maturitate, nu va putea nicicum să urmeze o carieră profesională de prestigiu, fiind nevoit să se mulțumească cu munca de jos, căci nu-i este îngăduit niciunul dintre privilegiile primului născut. Însă o coincidență cu totul neașteptată îi vine în ajutor: rămâne fiu unic pentru mai mult de douăzeci de ani. Piero își înmormântează nu una, ci două soții care îl lasă fără moștenitori. Bunicul și tatăl nu au altă alegere decât să se concentreze asupra viitorului unicului descendent pe care destinul li l-a îngăduit. Astfel, copilăria sa decurge fericită și senină între zidurile casei din Vinci, iar soarta se dovedește cu el peste așteptări de

generoasă. Sau cel puțin așa transpare din biografiile timpurii, care relatează despre debutul precoce al artistului.

Sub spectrul mamei

O naștere cu asemenea accente rocambolești nu avea cum să nu-și lase amprenta asupra personalității lui Leonardo, asupra alegerilor făcute în viață sau a viziunii sale asupra lumii. Face parte dintr-o familie aciuată în casa bunicului, în cadrul căreia nu ocupă un loc precis. Mama sa își duce traiul alături de un soț care nu-i e tată și de patru frați pe care abia-abia de-i cunoaște, în vreme ce tatăl său natural se căsătorește cu femei care, în lipsa propriilor copii, caută probabil să se substituie mamei sale. Piero este o prezență ambiguă și inconstantă, care inițial suportă cu greu sosirea acestui copil nedorit în viața sa. Mulți ani mai târziu, artistul va inventa un joc de cuvinte care spune, practic, totul despre relația cu tatăl său: scriindu-și numele pe un petic de hârtie, adaugă calamburul *di s.p. ero,* care poate fi citit fie ca apartenența la familia de care n-a avut niciodată parte – *di* („al lui") *Ser Piero* –, fie ca *dispero*… Un joc ce scoate la lumină o relație fără speranță.

Practic, copilăria sa se împarte între citadela din Vinci, cătunul Campo Zeppi și, eventual, cele câteva scurte sejururi împreună cu tatăl său la Florența, acolo unde se va stabili definitiv abia în jurul vârstei de paisprezece ani. Ambii părinți își clădesc familii normale, în timp ce el rămâne undeva, la mijloc, înconjurat de frați și surori care-i sunt rude doar pe jumătate, și de adulți gata să se coalizeze împotriva lui.

Însă marea necunoscută a acestei perioade este figura mamei naturale. Caterina pare să nu aibă niciun rol în creșterea lui Leonardo, și totuși băiețandrul nutrește față de ea o dragoste profundă, inerentă. Total absentă în puținele documente

care atestă perioada juvenilă a artistului, femeia va reapărea pe neașteptate mulți ani mai târziu, către anul 1493, când Leonardo o găzduiește în propria casă din Milano. Este deja un bărbat pe deplin afirmat, iar copilăria de la Vinci e doar o amintire îndepărtată. Artistul și-a câștigat cu greu o poziție de elită la Curtea ducelui de Milano, unde locuiește înconjurat de câțiva tineri colaboratori. Unele voci pun sub semnul întrebării această vizită, dar însemnările lui Leonardo din acea perioadă sunt cât se poate de limpezi: „Ziua 16 iulie sosește Caterina în ziua de 16 iulie 1493". Pe același petic de hârtie face o listă cu următoarele nume. „Antonio Lucia Piero Lionardo", ca și cum ar fi vizualizat o fotografie de familie cu persoanele cele mai dragi – bunicul Antonio, bunica Lucia, tatăl Piero și el însuși. Pare să nu existe niciun dubiu și acea „Caterina" să fie chiar mama sa. Nimeni nu știe de ce femeia alege să caute adăpost tocmai la fiul său din îndepărtata Lombardie, în loc să-și petreacă ultimii ani de viață în Toscana natală, în familia vreuneia dintre fiice. După pierderea soțului și a celuilalt fiu, Caterina preferă să nu devină povară pentru tinerele sale fiice și reia legătura cu fiul pe care n-a putut niciodată să-l iubească așa cum și-ar fi dorit. Să fi fost oare o cutumă a epocii ca văduvele să rămână în îngrijirea fiilor? Sau să fi fost o alegere dictată de afecțiunea față de celălalt fiu, acum dispărut? Nu știm răspunsul, însă din acel an, 1493, numele său apare des în însemnările lui Leonardo. Mai mult, ei i se datorează unul dintre cele mai grele momente din viața artistului.

Pe neașteptate, un alt petic de hârtie ne aduce la cunoștință cumpărăturile efectuate cu ocazia „îngropăciunii Caterinei". Inițial scrie „moartea Caterinei", însă apoi hotărăște să șteargă acel cuvânt funest, ca și cum ar fi vrut să-și alunge durerea, după care enumeră, cu neașteptată răceală, o listă de cifre seci: 27 de bani pentru „ceară – livre 3", 4 bani pentru „purtare și postare

cruce", 8 pentru „purtarea mortului", 20 pentru „4 preoți și 4 țârcovnici", 16 pentru „gropari", până la cei 2 bani pentru medicul care a certificat decesul. O adevărată listă de cumpărături, din care nu transpare nici cel mai mic sentiment legat de pierderea mamei. Artistul, care în scrierile sale nu dă niciodată expresie propriilor emoții, înfruntă dispariția femeii cu aceeași raționalitate cu care-și conduce experimentele. Sunt momente în care caută să îndepărteze de la sine suferința, evitând orice fel de comentarii. Înmormântarea mamei pare astfel una din multele sarcini pe care trebuie să le îndeplinească zilnic. Depărtarea de Caterina din copilărie, pe fondul prezenței ei latente în toată acea perioadă, i-au călit lui Leonardo caracterul, accentuându-i la maximum instinctul de apărare în fața oricăror suferințe sau momente dificile. La urma urmei, e un bărbat singur, care nu intenționează să-și întemeieze vreodată o familie „normală". Și, probabil, va căuta să umple golul lăsat de absența mamei evocând-o în unele capodopere ale sale.

ERA LEONARDO HOMOSEXUAL?

Fiii rezultați în urma căsniciilor încheiate legal – mai ales a celor aranjate sau fără sentiment – sunt „neisprăviți și răi", în vreme ce:

> *...se il coito si farà con grande amore e desiderio delle parti, allora il figliolo fia di grande intelletto e spiritoso e vivace e amorevole*[1].

Din aceste cuvinte ale sale, tindem să deducem modul în care Leonardo își imaginează complexul de împrejurări care a dus la venirea lui pe lume. Se autoconvinge că

[1] Text cu grafie originală: „...dacă actul sexual se face cu multă iubire și dorință de ambele părți, atunci copilul va fi foarte inteligent, vesel, plin de viață și iubitor" (n. tr.).

raportul dintre Piero și Caterina a fost răscolitor, încărcat de dorință. Da Vinci pare să ia apărarea categoriei căreia simte că-i aparține: copiii-rod al iubirii, născuți din relații pasionale, fie ele și clandestine. Cele mai bune, în opinia lui.

În timp, au curs râuri de cerneală în încercarea de a înțelege dacă o poveste de naștere atât de complicată și-a pus amprenta pe alegerile de viață și în capodoperele lui Leonardo. Primul – și cel mai titrat – autor a fost Sigmund Freud, care în anul 1910 îi dedică lui Leonardo un celebru studiu, în care încearcă să demonstreze în ce fel absența mamei din viața artistului i-a influențat acestuia orientarea sexuală și capodoperele. Reflecțiile medicului austriac pleacă de la o amintire din copilărie pe care da Vinci o strecoară printre rândurile unor studii despre zborul păsărilor:

> *…nela prima ricordazione della mia infantia e mi parea che esendo io nella culla che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocha colla sua coda e molte volte mi perchotessi con tal coda dentro alle labra*[1].

Probabil că această scenă era rodul senzației lăsate de sânul mamei, care atingea cu sfârcul buzele sugarului, momindu-l să deschidă gura ca să-l hrănească. O senzație pe care, iată, Leonardo o transformă într-o splendidă imagine naturalistă. Însă această explicație nu este de ajuns pentru Freud: ca un psihanalist pursânge ce este, el traduce povestea artistului într-un sens erotic. În opinia lui, da Vinci a plăsmuit și interpretat în mod figurativ un *fellatio,* „un act sexual în care membrul este introdus în gura persoanei cu care se întreține raportul". Această deducție – cel

[1] Text cu grafie originală: „… într-o primă amintire din copilăria mea timpurie îmi apare că, în leagăn fiind, un uliu a venit la mine, mi-a deschis gura cu coada și m-a lovit de mai multe ori cu ea între buze" (n. tr.).

puțin curioasă, în opinia noastră – derivă dintr-o statistică a celor mai frecvente vise avute de pacienții psihanalistului: „Coada este unul dintre simbolurile cele mai cunoscute și una dintre cele mai folosite expresii substitutive pentru organul genital masculin, atât în italiană, cât și în alte limbi", mai explică părintele psihanalizei. Și nu doar atât: faptul că Leonardo se pretează la invocarea unei amintiri din pruncie pentru a descrie un raport sexual, ar fi pentru medic dovada că artistul își trăiește homosexualitatea în mod problematic, încercând de fapt prin aceste cuvinte să se dezică de adevărata lui natură. Dacă la aceste considerații mai adăugăm și faptul că da Vinci s-ar înconjura de tineri aleși „pentru frumusețea, și nu pentru talentul lor, […] incapabili să se desprindă din dependența față de maestru", în opinia lui Freud avem în mod clar de-a face cu un bărbat atras de persoanele de același sex, însă incapabil să-și trăiască instinctele cu seninătate. În continuare, psihanalistul recurge la un complicat hățiș de referințe culturale, pentru a ajunge în final la concluzia că homosexualitatea lui Leonardo se datorează pe de-a-ntregul absenței din viața lui a figurii materne. Mama este cea care l-a împiedicat de mic copil să clădească un raport normal cu femeile, obligându-l astfel să-și ia drept model numai figuri masculine dominante. Iar relația cu Caterina, niciodată rezolvată, și-ar fi lăsat amprenta asupra capodoperelor artistului, în spatele portretelor lui de femei ascunzându-se, de fapt, amintirea mamei. Psihanalistul remarcă faptul că surâsul enigmatic tipic figurilor feminine și Madonelor artistului apar în tablourile acestuia abia după moartea mamei: n-ar fi altceva, deci, decât expresia maternă care mijește iar din negura copilăriei, singura perioadă când, probabil, a simțit-o aproape.

Această explicație s-a bucurat de o mare apreciere în anii 1900, iar în opinia unora, *Gioconda,* tabloul început imediat după dispariția Caterinei și pe care pictorul l-a purtat apoi mereu cu sine, ar fi chiar portretul femeii la care a râvnit mereu, dar pe care n-a putut-o avea alături în copilărie… O ipoteză sugestivă, într-adevăr, însă mai curând fantezistă, așa cum vom vedea mai departe.

Un talent precoce

Înconjurat de afecțiunea bunicului și marcat de indiferența nocivă a tatălui, copilul Leonardo primește exact genul de educație rezervat unui fiu nelegitim. Probabil că acolo, între zidurile casei din Vinci, s-a considerat că e suficient să capete câteva informații de bază, excluzându-se studiul literaturii clasice, latinei sau filozofiei. O demonstrează chiar gramatica nesigură din primele sale însemnări.

> *So bene che, per non essere io letterato,* scrie el cu oarecare amărăciune, *qualcuno gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll'allegare io essere omo sanza lettere […]. Diranno che, per non avere io lettere, non potere ben dire quello di che voglio trattare*[1].

Leonardo a fost perfect conștient de faptul că e mai puțin instruit decât colegii săi. În decursul anilor, va lucra din greu pentru umplerea golurilor lăsate de educația sa caracterizată prin cel mai pur diletantism. La vârsta adolescenței, Dante era pentru el un poet din care se declamă versuri la biserică, în

[1] Text cu grafie originală: „Știu bine că, nefiind un literat, unora li se va părea de cuviință să-mi arunce cu reproș afirmații cum că eu *a fi* om fără carte […]. zice-vor că, pentru că *a nu avea* eu știință de carte, *a nu putea* eu spune bine despre ce vreau să tratez" (sublinierile îmi aparțin – n. tr.).

timpul litaniilor către sfinți. Ovidiu, Plinius, Petrarca, toți clasicii antici și moderni care stau la temelia formării tinerilor de familie bună, nu fac parte dintre lecturile lui. Și, ca și cum toate acestea n-ar fi fost îndeajuns, preceptorul său pare destul de incompetent și mai curând distrat. Pornind de la toate aceste premise, este de-a dreptul incredibil la ce rezultate extraordinare a ajuns în decursul timpului, grație propriilor studii și experimente.

Dacă am da credit biografilor contemporani cu el, cercetările lui da Vinci sunt rodul strict al perseverenței și inteligenței sale. De fapt, l-am putea considera un autodidact pursânge. Pe Leonardo îl mistuie dorința de cunoașterere, amplificată de talentul său ieșit din comun. „A fost un om care s-a apucat să înveţe multe lucruri", povestește Vasari. „Aşa, de pildă, după ce s-a îndeletnicit câteva luni cu socotitul, a ajuns atât de departe încât îi făcea tot felul de greutăţi profesorului care-l învăţa, născocind tot felul de nelămuriri, ba chiar punându-l în încurcătură, adeseori."[1] În epocă, învățarea socotitului (cu abacul) este absolut necesară unui tânăr, indiferent de profesia către care aspiră: fie că este vorba despre atelierul textil al unui orfevru faimos sau de o farmacie, chiar și ultimul venit trebuie să știe să măsoare valurile de stofă, să cântărească metalele sau să calculeze dozele de prafuri. Leonardo demonstrează o inteligență ieșită din comun, și nu doar într-un singur domeniu. „S-a ocupat puţin şi cu muzica vocală", continuă Vasari, „dar numaidecât după aceea s-a hotărât să înveţe a cânta din liră şi [...] a ajuns, nu după multă vreme, să cânte dumnezeieşte la acest instrument, pe nepregătite"[2]. Pare că

[1] Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților,* vol. II, ediția a II-a, revăzută și adăugită, trad. și note Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1968, pp. 178–179 (n. tr.).

[2] *Ibidem,* p. 179 (n. tr.).

de mic copil are succes în toate domeniile, de la aritmetică și geometrie, până la botanică și armonia sunetelor. Deși pe moment nu poate prevedea acest lucru, într-o bună zi tocmai acest din urmă talent îi va schimba radical viața.

Incredibil, dar adevărat

În lipsa cărților și a unor profesori înzestrați, băiețandrul își satisface setea de cunoaștere observând lumea înconjurătoare: întinsele spații verzi care se deschid de jur-împrejurul satului Vinci îi revelează miracolele naturii. O demonstrează primele mărturii asupra talentului său, care avea să atragă curând atenția tatălui. Grăbit să-i găsească fiului un rost și o slujbă, Ser Piero hotărăște într-o bună zi să-i pună creativitatea la încercare. Astfel, când un țăran din împrejurimi îi încredințează o tăblie rotundă din lemn brut, nepictat (un scut din lemn care de obicei își găsea un loc decorativ pe pereții caselor), rugându-l să i-o înapoieze pictată, notarul decide să-i ceară fiului său s-o decoreze după cum crede de cuviință. Tânărul îndreaptă și recondiționează secțiunea de trunchi de smochin, născocind apoi o soluție grafică bizară: un chip monstruos, animat de efectul vizual al „capului Meduzei de odinioară"[1].

Leonardo se închide în odaia sa cu scândura de lemn, adunând cu sine „tot felul de şopîrle, greieri, şerpi, fluturi, lăcuste, lilieci şi alte asemenea jivine"[2]. Cu o sclipire de geniu, zugrăvește din fiecare câte o trăsătură, inventând astfel „un monstru cumplit şi înspăimântător, a cărui răsuflare învenina aerul, pârjolind totul"[3]. Este atât de absorbit de opera sa, încât

[1] Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților,* op. cit., p. 182 (n. tr.).

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*.

nici nu bagă de seamă duhoarea produsă de toate cadavrele de insecte și animale ce zac de câteva zile bune zăvorâte cu el în odaie. Odată opera desăvârșită, sprijină scândura pe un pupitru, în lumina strălucitoare ce pătrunde pe una dintre ferestre, și-și invită tatăl în odaie. „La prima vedere, nedându-şi seama despre ce era vorba, ser Piero s-a cutremurat, fără a-i veni să creadă nici că acela era scutul şi nici că tot ce vedea el nu era decât o pictură”[1]. Apoi însă, vrăjit de efectul acelei imagini, dar și copleșit de duhoarea din odaie, pune mâna pe scut și pleacă, însă nici gând să i-l restituie țăranului: a înțeles imediat că ținea în mâini un obiect care i-ar putea aduce un câștig frumușel pe piața de artă. Bietului comitent îi va dărui un scut cu o banală inimă străpunsă, cumpărat de la un negustor ambulant, în vreme ce pentru scutul cu figură monstruoasă va obține o sută de ducați – o sumă frumoasă pentru o simplă scândură pictată de un tânăr necunoscut. O afacere excelentă, fără doar și poate, însă lucrarea fusese evaluată ca un frumos obiect de artizanat, și nu ca o capodoperă de artă. În schimb, bărbatul înțelege că fiul său are un viitor promițător și hotărăște să-l îndrepte spre meseria de pictor.

Prima operă

În clipa în care realizează talentul fiului său, notarul ia lucrurile foarte în serios. „Față de toate acestea și ţinând seama şi de ascuţimea minţii sale”, ne spune mai departe Vasari, „Ser Piero a luat într-o bună zi câteva desene de-ale lui şi le-a dus lui Andrea del Verrocchio, cu care era bun prieten, rugându-l din suflet să-i spună dacă Lionardo, îndeletnicindu-se cu desenul, avea să aibă vreun câştig sau nu”[2]. Așa cum era de

[1] *Ibidem,* p. 183 (n. tr.).
[2] *Ibidem,* p. 179 (n. tr.).

așteptat, bărbatul este interesat doar de câștig, nu de prestigiu sau faimă, profitând de toți cunoscuții pe care-i are pentru a-i garanta fiului un viitor demn. Andrea rămâne uluit în fața foilor desenate de tânărul autodidact și-l primește în atelierul său. Ser Piero apelează la el considerându-l mai curând un artizan care se învârte în aceleași cercuri ca și el, din moment ce amândoi sunt furnizori de servicii ai familiei Medici. Însă tânărul nu putea beneficia de o coincidență mai bună: în epocă, atelierul lui Verrocchio este cel mai avangardist laborator de talente din Florența. Aici, Leonardo își va putea pune în valoare înzestrările naturale de desenator și să-și satisfacă toate curiozitățile – dezvoltate doar spontan până atunci. Și, în sfârșit, aici va avea parte de instrumentele necesare pentru desăvârșirea abilității sale înnăscute de a zugrăvi lumea.

Nu întâmplător, unul din primele desene realizate în perioada Verrocchio este un peisaj executat cu multă măiestrie în peniță, pe o foaie pe care da Vinci a însemnat și data – 5 august 1473, de sărbătoarea sfintei Maria della Neve (vezi figura 1). La prima vedere pare un studiu, mai curând o schiță, creionată eventual în aer liber, în timp ce artistul observă valea râului Arno dintr-un anume punct. Privitorul are senzația că tânărul a surprins mai întâi ideea de zbor acolo, pe teren, după care, revenit în atelier, a refăcut imaginea în peniță. Experții și-au dat toată silința să identifice locul exact din care a fost vizualizat acest cadru. De altfel, e foarte probabil să ne aflăm în fața unui peisaj real, întrucât este cu totul diferit de toate celelalte peisaje pe care pictorii vremii le folosesc drept fundal. Pajiști, munți, râuri sau pâlcuri de case – toate acestea vin să rezolve în mod convenabil problema spațiilor din spatele figurilor de sfinți, Fecioare sau doamne din înalta nobilime, dar în fiecare caz avem de-a face cu scene inventate, în care se poate regăsi cel mult dulceața vreunui deal umbros sau transparența vreunei

lagune. Așa stau lucrurile, de pildă, cu fundalurile lui Perugino sau cu grădinile pictate de Mantegna, dar și în scenele marine ale lui Carpaccio și Bellini. În schimb, această compoziție a lui Leonardo nu pare elaborată doar cu scopul de a sfârși în planul secund al vreunei figuri umane: artistul plăsmuiește panorama cu asemenea intensitate, bogăție de detalii și atenție, încât transformă un simplu desen într-o operă desăvârșită. Putem chiar afirma că, practic, avem de-a face cu primul peisaj din istoria artei, un gen de pictură care va deveni de sine stătător abia peste mai mult de un secol.

Micul desen al tânărului da Vinci ne deschide în față un scenariu complet nou. Pentru că nu regăsim nimic convențional în aceste tușe rapide în peniță. Artistul surprinde realitatea pe care o vizualizează cu propriii ochi, conducându-ne privirea peste o succesiune de planuri care se îndepărtează gradual spre fundal. Jumătatea din dreapta a foii e ocupată de un perete de stâncă din care țâșnește o cascadă, apa ajungând apoi în râu prin intermediul unui mic defileu. Copacii de pe marginea cursului de apă sunt ilustrați prin trăsături rapide și eficace de peniță, fiind suficiente câteva linii orizontale pentru a le sugera coronamentele. Un detaliu într-adevăr unic. Urmând curentul de apă, privirea se mută spre stânga, unde, pe la jumătatea perspectivei, se ițește periferia unui oraș fortificat. Un fragment de zid conectează câteva turnuri cu un bastion de colț, care par să domine un pâlc de case ce se pierde după muntele din plan apropiat. Priveliștea de pe stâncă se deschide către o vale care, la rândul ei, descrește treptat până se pierde în fundal. Aici, mâna lui Leonardo se mișcă mai lejer, trecând peste detalii și executând doar câteva trăsături de peniță convergente pentru a ne da iluzia unui spațiu foarte amplu. Apar câteva tufișuri, poate două-trei ostroave și trăsăturile vagi ale altor munți. Una peste alta, sunt multe detalii care ne fac să

bănuim că ne aflăm în inima mlaștinilor dinspre Fucecchio, în partea de nord a văii râului Arno, pe care-l zărim curgând în depărtare. Probabil că Leonardo descrie plastic zona, plasat într-un punct de observație special: castelul Montevettolini, aflat astăzi în proprietatea familiei Borghese, de pe colinele care străjuiesc orașul Montecatini. În epocă, sălașul era folosit ca punct de popas în timpul partidelor de vânătoare organizate de nobilii florentini. Un loc izolat, nu departe de Vinci, care probabil i-a inspirat tânărului pictor în timpul unei drumeții estivale ideea acestei compoziții experimentale de optică aplicată în natură. Îndepărtându-se spre fundal, penița abia dacă mai atinge vag hârtia: pe măsură ce privirea ne scapătă, iar ochiul nu mai reușește să surprindă detalii, rămân clare doar contururile munților. Folosind doar tehnica cernelii, Leonardo reușește să dozeze intensitatea luminii ca și cum ar fi folosit penelul. Până la el, nimeni nu mai surprinsese natura cu o viziune într-atât de sensibilă. Perspectiva ne apare foarte naturală și sălbatică, însă ea este rodul ochiului atent, precis, al lui Leonardo. Spontaneitate și control total – un binom care îi va caracteriza mereu modul de lucru. Marea revoluție în artă este deja în blocstarturi, singurul lucru de care mai are nevoie artistul fiind ocazia potrivită de a-și demonstra talentul. O aspirație care însă va îmbrăca curând veșmintele mohorâte ale speranței deșarte.

Capitolul 2

Dincolo de avangardă

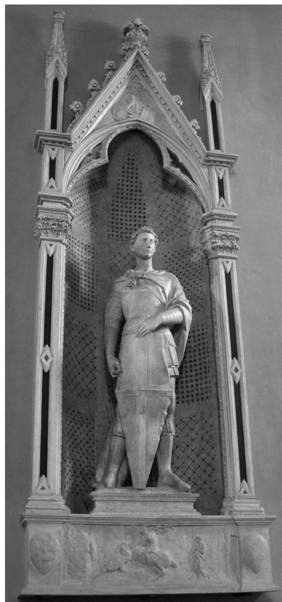
Când Leonardo se stabilește la Florența împreună cu familia sa vitregă, orașul traversează o perioadă delicată a istoriei sale. Convingerile și entuziasmul care animaseră prima parte a secolului al XV-lea intră într-o ambiguă și neașteptată perioadă de stagnare, guvernul este lovit de unda unui cutremur din care-și va reveni abia mulți ani mai târziu, în vreme ce lumea artistică intră pe mâna unor comitenți care nu se arată tot timpul pregătiți să accepte marile inovații apărute pe piața artiștilor debutanți, în plină afirmare.

Mitul Renașterii florentine ascunde multe zone de penumbră, căci, în realitate, avem de-a face cu un fenomen zămislit la pupitrele de scris de către cronicarii vremii, grăbiți să-i lingușească pe propriii Mecena și să promoveze imaginea Florenței pe plan extern. Mulți seniori și negustori bogați demonstrează dubii serioase sau chiar se opun cu obstinație oricărei forme de manifestare a noului; acesta este, de altfel, principalul motiv pentru care Leonardo nu va obține în această perioadă succesul meritat, determinându-l să părăsească orașul, în căutarea unei comunități care să-i aprecieze la adevărata valoare talentul. În primii săi ani la Florența, el asimilează un număr incredibil de informații captivante, dar în același timp simte și gustul amar al ratării.

Între noutate și tradiție

La Florența, secolul debutase, în anul 1401, cu faimosul concurs de scene turnate în bronz, pentru panourile ce urmau să decoreze poarta de nord a Baptisteriului Sfântului Ioan Botezătorul. O inițiativă care avea să marcheze o adevărată separare a apelor în artă. Ghirberti și Brunelleschi, doi orfevri specializați în realizarea de opere sculpturale publice, elaborează două propuneri foarte diferite: una legată de eleganța emfatică a trecutului, cealaltă bogată în trimiteri la clasicismul antic și organizată după o schemă geometrică perfectă. Dintre cei doi artizani, alegerea comunității orașului s-a îndreptat către primul, autor al proiectului mai puțin curajos și inovator; cu toate acestea, evenimentul marchează un punct de cotitură, ireversibil, al artei. Fusese deja plantată sămânța redescoperirii și reevaluării Antichității, culesul roadelor devenind acum doar o chestiune de timp. Doar câțiva ani mai târziu, Donatello îl concepe pe *Sfântul Gheorghe* (vezi figura alăturată) – pentru unul din tabernaculele exterioare ale bisericii Orsanmichele – ca pe un războinic pe deplin conștient de spațialitatea sa, bine înfipt pe picioare, cu bustul încordat și privirea concentrată, gata să declanșeze atacul la primul semnal al prințesei din Selena. La picioarele sale se desfășoară scena luptei cu balaurul, în fața unei *loggia* cu porticuri având o perspectivă de adâncime perfectă. Sunt, practic, primii pași ai noului stil care va conduce la transformarea artei imagistice florentine.

Însă alături de opere provocatoare precum cea a lui Donatello rezistă – într-un dialog încleștat între tradiție și inovație artistică – și un stil ceva mai nostalgic. Când, în 1423, Palla Strozzi – personalitate cultă și un umanist rafinat – vrea să decoreze capela familiei din bazilica Sfânta Treime, el preferă atmosfera cuviincioasă și orfevrăriile lui Gentile da Fabriano, în locul volumelor riguroase ale lui Masaccio. Altfel spus,



Donatello, *Sfântul Gheorghe*, Muzeul Național Bargello, Florența.

celebrul bancher florentin preferă să acorde credit unui vechi maestru și nu unui viitor geniu al picturii, aflat acum în plină afirmare. *Adorația Magilor* pictată de Gentile la capela Strozzi pare mai curând o capodoperă demodată, dovada că goticul târziu și stilul decorativ nu cedează locul cu una, cu două. Iar cincizeci de ani mai târziu, Leonardo se vedea încă nevoit să lupte cu această orientare artistică conservatoare.

O etapă de stagnare

În anii 1430, Cosimo de' Medici, care controlează orașul cu ajutorul averii, dar și al inteligenței sale ieșite din comun, imprimă un ritm susținut dezvoltării arhitecturii și picturii: mai întâi, construiește impozantul palat al familiei în afara centrului medieval florentin, apoi le oferă arhitecților de avangardă

precum Brunelleschi și Michellozzo ocazia realizării unor edificii grandioase și susține lucrările lui Beato Angelico de la mănăstirea San Marco. Este cel care stimulează afirmarea noului stil renascentist, inspirat de formele artei antice. La moartea sa însă, evoluția către nou a artelor este întreruptă abrupt de o etapă de stagnare. Fiul lui Cosimo, Piero Gutosul, îi încredințează lucrarea de decorare a capelei familiei lui Benozzo Gozzoli, a cărui *Călătorie a magilor* se dovedește a fi, în primul rând, un expedient menit să-i celebreze pe membrii dinastiei, aceștia fiind portretizați cu multă fidelitate în mijlocul procesiunii. Însă această frescă nu are aproape nimic din perspectiva vizionară ce caracterizează capodoperele unui Masaccio sau unui Piero della Francesca, ci este mai curând un repertoriu de veșminte elegante, prețioase valtrapuri aurite și chipuri inexpresive, toate acestea repropunând, practic, izul gotic al picturilor lui Gentile. Dintr-odată, arta pare să se fi întors cu o jumătate de secol în urmă. Un semnal care nu avea să fie denunțat nici măcar de următoarea generație de Medici.

Când, în 1469, Lorenzo și Giuliano, fiii lui Piero, primesc însemnele autorității asupra Florenței, artiștii se regăsesc în fața unui cu totul alt gen de situații. Noii seniori ai Florenței nu sunt deloc interesați de construcția unor noi edificii publice, ci promovează producția de opere destinate în principal mediului privat, precum și accesoriilor și ansamblurilor de decorațiuni pentru evenimentele grandioase de la Curte. Aceasta este atmosfera creativă în care se regăsește prins Leonardo în anii '70 ai secolului al XV-lea. Elanul cu care debutase revoluția unor Brunelleschi, Massaccio sau Beato Angelico își pierduse momentan forța, lăsând loc plăcerii nostalgice a artei decorative.

Artiștii plătesc scump prețul acestor schimbări, ajungând să fie considerați nimic mai mult decât niște simpli artizani, cărora nici măcar nu li se cere să aibă o mare anvergură intelectuală.

Așa se face că pictorii ajung să fie înregimentați în ghilda Medicilor și Farmaciștilor, unde își dispută interesele alături de bărbieri, papetari, vânzători de mirodenii și olari. Un grup foarte eterogen, în care Leonardo și colegii săi ocupă o poziție secundară, mai puțin importantă chiar decât a celor care prepară și revând pigmenții de culoare necesari muncii lor. Nici arhitecților și sculptorilor nu le merge mai bine, aceștia nefiind nici măcar menționați în lista profesiunilor oficiale exercitate în oraș. Este epoca în care la mare căutare sunt orfevrii – aceștia asumându-și și lucrările de pictură pentru piesele de altar, pe cele de sculptare a pieselor de mobilier bisericesc sau pe cele de scenografie, decoruri și creație vestimentară pentru magnificele manifestații publice care animă Florența.

Un oraș mereu în sărbătoare

În 1469, când Ser Piero da Vinci închiriază o casă în *via* della Prestanza (astăzi *via* dei Gondi), la Florența este la modă organizarea de turniruri *(giostre),* evenimente sportive în care tinerii membri ai familiilor nobiliare se întrec în curse de cai cu scenografii somptuoase, pentru care se cheltuiesc sume uriașe. Pentru că marele punct de atracție nu-l reprezintă cursele de cai în sine, ci toată lumea așteaptă cu gura căscată cortegiile care preced și încheie fiecare duel dintre concurenți. Astăzi nu a mai rămas, practic, nicio reminiscență a acestor excepționale puneri în scenă, însă cele inițiate de Lorenzo și Giuliano de' Medici au intrat în istorie grație relatărilor cronicarilor și poeților, care le-au descris până în cele mai mici detalii. În același an, cu ocazia Carnavalului, Lorenzo Magnificul finanțează un celebru turnir desfășurat în piața Santa Croce. Alături de el se aliniază scutieri, trâmbițași, tineri în veșminte lucrate cu finețe, cu armuri și coifuri de forme dintre cele mai bizare, penaje multicolore și podoabe prețioase de argint. Doar câteva luni mai târziu,

alte trei zile de sărbătoare paralizează orașul, cu ocazia căsătoriei lui Lorenzo cu Clarice Orsini. Fastul și abundența afișate la ceremonii aveau să intre în analele istoriei citadine: s-au organizat nu mai puțin de cinci banchete, la care s-au consumat o sută cincizeci de viței, patru mii de claponi, șaptesprezece chintale de prăjituri și bomboane, totul acompaniat de un număr tinzând spre infinit de butoaie de vin. Ca să nu mai pomenim despre nelipsitele care alegorice, garnisite cu drapaje somptuoase și flori, care defilau pe străzi. Toate atelierele meșteșugărești florentine sunt implicate în creația de costume și scenografii pentru aceste spectacole, o formă extraordinar de eficace de exaltare a puterii familiei Medici, cea care avea să marcheze întreg viitorul Florenței și al întregii Italii.

ÎN FORJELE LUI VULCAN

La început, Leonardo nu poate face altceva decât să se amestece printre spectatorii acestor evenimente, care probabil i se par mărețe, comparativ cu serbările sărăcăcioase și improvizate din piața din Vinci. Doar în decursul câtorva ani, însă, odată înrolat cu drepturi depline în atelierul lui Andrea Verrocchio, va contribui concret la realizarea unor accesorii prezente în faimosul turnir patronat de Giuliano de' Medici, desfășurat în piața Santa Croce în anul 1475. De exemplu, însuși Giuliano, fratele lui Lorenzo, se prezintă în arena de concurs echipat cu o armură din argint și un coif create de maestrul lui Leonardo. Pe lângă fastuoasele monumente funerare din incinta noilor capele nobiliare și piesele de altar pictate pentru cele mai prestigioase instituții de cult, echipa lui Verrocchio se află în prima linie și în producția și furnizarea de valtrapuri pentru cai, stindarde, veșminte de paradă și armuri, activități care implică un număr mare de artizani, printre care și tânărul da Vinci.

În stabilimentul lui Andrea se discută și despre disecția corpului uman, practicată pe scară largă și în alte ateliere ale epocii, trecându-se totodată în revistă sculpturile antice, pe care seniorii Florenței încep să le achiziționeze cu fervoare de pe piața de antichități. De altfel, Lorenzo Magnificul va înființa în grădina San Marco un fel de depozit în aer liber, unde sunt adunate marmure și sculpturi antice, basoreliefuri, sarcofage, fântâni și bazine de toate dimensiunile. Leonardo are privilegiul de a fi admis în incinta acestui adevărat parc al minunilor, unde se pare că Lorenzo promovează un fel de academie a artelor, dezvoltată în contextul revirimentului unor forme și subiecte artistice ale Antichității.

Educația rudimentară, cu accente de amatorism, pe care artistul a primit-o la Vinci, se confruntă abrupt în acești primi ani la Florența cu cele mai avangardiste cercetări, incluzând aici studiul artelor Antichității și experimentarea de noi imagini și soluții tehnice inspirate de studierea naturii. Verrocchio este un adevărat expert al subiectelor de filon antic, dar în același timp se specializează într-o gamă foarte largă de domenii, experimentând mereu câte ceva nou: este atât pictor, cât și sculptor, dar și restaurator, decorator, orfevru, gravor, faur specializat în metalurgie, arhitect și designer de interior. În oraș, unii îl compară cu însuși Lysippos sau cu cei mai misterioși alchimiști, până-ntr-acolo încât este supranumit „fiul zeului Mercur". Iar maestrul împărtășește informațiile din textele antice cu toți tinerii săi colaboratori (printre care, alături de Leonardo, se mai află și Perugino, Signorelli, Boticelli sau Lorenzo di Credi), cărora le revine sarcina să verifice fiecare ipoteză a maestrului prin intermediul probelor și experimentelor repetate, până la atingerea obiectivului cerut de

client. Dintre toți, Leonardo va fi singurul care va moșteni marea diversitate de domenii de interes ale maestrului.

O încruntătură stranie

Nu sunt puțini cei care bănuiesc că avem de-a face cu mâna lui Leonardo în schița – comandată de un gonfalonier – în care Cupidon îi sustrage pe furiș o săgeată unei Venus adormite. În schimb, nu există niciun dubiu că el este autorul splendidului profil în care apare capul unui războinic cu cască și armură (*vezi* figura de la pagina următoare) – probabil una din eboșele pe care Verrocchio obișnuiește să le prezinte vreunui client în vederea cizelării coifului de paradă al acestuia. Subiectul este prezentat din profil, exact ca efigiile imperatorilor de pe monedele romane, întrucât de la sfârșitul secolului al XIV-lea reveniseră la modă portretele desenate *all'antica,* precum cele de pe vremea lui Augustus și Traian. Tendința l-a inspirat și pe Verrocchio, care elaborează acest gen de portrete, cu trăsături însă „îndulcite" într-un spirit curtenitor, foarte eficace.

Da Vinci se conformează stilului propus de maestru, căruia însă îi insuflă o energie nouă prin intermediul unor detalii surprinzătoare. Urmând exemplul lui Andrea, inventează o minunată înlănțuire de frunze și inflorescențe, coborâte parcă direct de pe capitelul unei coloane corintice și care se îngemănează cu aripile unui dragon. Pe pieptul războinicului se întrezărește capul unui leu, a cărui coamă generează o rafinată ghirlandă spiralată de acantă, în stil antic. Siluete desprinse din bestiare medievale se amestecă cu elemente de arhitectură clasică, armonizate cu o minuțiozitate care ne duce imediat cu gândul către capodoperele de orfevrărie. Coiful, mai curând fragil și incomod de purtat în lupte, este în schimb perfect ca podoabă pentru turniruri festive. Însă mâna lui Leonardo nu se limitează la cizelarea detaliilor de pe armură:



Leonardo da Vinci, *Condotierul*, cca 1472, peniță de argint pe hârtie, 28,5x20,7 cm, British Museum, Londra.

excede exemplul maestrului și desenează un profil uluitor, un portret pe care Verrocchio n-ar fi fost în măsură să-l compună.

Este pentru prima dată când tânărul artist își permite să se miște cu lejeritate între limitele oferite de o imagine, la urma urmei, foarte tradițională. O asemenea doză de realism în desenarea acestui chip este o noutate absolută, care trece pe plan secund previzibila eleganță a armurii, intensitatea personajului fiind rodul unui spirit de observație ieșit din comun. Războinicul afișează o privire profundă și o expresie încruntată, ceva nemaivăzut până atunci la Florența la un portret din profil. Piero della Francesca – în portretul lui Federico da Montefeltro – și Pisanello – în omagiul adus lui Lionello d’Este – înregistraseră

deja cu fidelitate defecte și particularități individuale ale seniorilor lor, însă în acest caz ne găsim în fața unui personaj al cărui caracter transpare cu precizie, exacerbat parcă de mâna artistului. Nasul acvilin, buza inferioară ieșită în relief, bărbia proeminentă și gâtul taurin descriu un războinic matur, concentrat și conștient de autoritatea pe care o degajă.

Vrând să-i demonstreze lui Verrocchio abilitățile și propria capacitate de a satisface în mod autonom cerințele clienților, Leonardo ajunge să-și depășească maestrul: astfel, el nu se rezumă la reprezentarea minunatului produs artizanal al lui Andrea, ci schițează un profil uman aproape real. Din nou, la fel ca în cazul peisajului zugrăvind valea râului Arno, descoperim forța cu care se manifestă pasiunea lui pentru realitate. O pasiune care se va intensifica an după an, operă după operă, până când va deveni o obsesie.

Elogiu urâțeniei

Treptat, constatăm că în Leonardo dospește o adevărată manie pentru chipuri dintre cele mai stranii. Dacă i se întâmplă să observe pe stradă o persoană cu trăsături speciale, este în stare s-o urmărească de dimineața până seara, căutând să-i surprindă toate detaliile și expresiile feței. Apoi, odată ajuns seara acasă, încearcă să surprindă liniamentele feței într-un carnet de însemnări.

„Se bucura mult când vedea unele capete bizare de oameni, purtând barbă, sau cu părul la fel ca sălbaticii, şi l-ar fi urmărit o zi întreagă pe vreunul care i-ar fi plăcut", povestește Vasari, „întipărindu-și atât de bine în minte trăsăturile lui, încât odată ajuns acasă îl desena, ca şi cum l-ar fi avut în faţă."[1] Astfel, se strâng multe foi reprezentând chipuri atât de neobișnuite, încât

[1] Giorgio Vasari, *op. cit.,* p. 184. (n. tr.).

par inventate. De fapt, ele constituie un excepțional repertoriu de personaje aproape caricaturale, o antologie care exaltă îndeosebi estetica fascinantă a urâtului. Chipuri monstruoase, cu nasuri pline de negi, guri fără dinți și părul vâlvoi – căpățâni grotești care ar putea fi foarte bine modele pentru confecționarea măștilor de teatru, domeniu în care Leonardo avea să fie foarte implicat de-a lungul carierei. În perioada carnavalului, Florența este animată de nenumărate spectacole satirice, însuși Lorenzo Magnificul punând în scenă texte burlești compuse chiar de el. Minuțiozitatea cu care artistul redă detalii dintre cele mai bizare ale acestor personaje trădează o anumită ironie și o disecție nemiloasă a urâțeniei.

Pe una din foi sunt surprinse nu mai puțin de cinci figuri. O bătrână fără dinți afișează un surâs înfiorător, în vreme ce în spatele său un bărbat cu părul răvășit își întredeschide gura într-un soi de strigăt îngrozit amestecat cu un hohot nestăvilit de râs; în centru, un profil în stil antic se afișează cu severitatea unui poet împodobit cu o coroană din frunze de stejar – simbol al concupiscenței de cea mai joasă speță –, în vreme ce în fața lui se ițește un chip cu trăsături de primată, cu plete ținute laolaltă doar de un șnur petrecut pe frunte. În fundal, atât de vag schițată, încât pare aproape transparentă, se ghicește privirea intensă a unui bătrân cu zâmbet crispat și urechi în vânt.

> *Se il pittore vuole vedere bellezze che lo innamorino,* scrie Leonardo*, lui è signore di generarle, e se vol vedere cose mostruose che lo spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, lui n'è signore e dio*[1].

---

[1] Text cu grafie originală: „Dacă pictorul vrea să vadă frumuseți care să-i cadă cu tronc, el e stăpânul care le scornește, iar de vrea să vadă pocitanii care-l înspăimântă sau care-s caraghioase și de batjocură, ori pe de-a-ntregul de compătimit, el e stăpân și dumnezeu" (n. tr.).

Atracția pentru urât conviețuiește armonios cu comedia. Desenul nu este astfel doar cel mai potrivit instrument pentru elaborarea unor forme naturale perfecte, unor geometrii echilibrate și proporții impecabile, ci oferă și un prilej pentru investigarea imperfecțiunilor corpului omenesc, a defectelor și a laturii obscure a naturii umane. Însă societatea florentină, atât de avidă să se înconjoare de chipuri frumoase, de obiecte prețioase și de scene sublime, nu este încă pregătită să recepteze cum se cuvine provocările lui da Vinci. Cum nu sunt nici clarvăzătorii protectori ai artelor, precum familia Medici.

O MISIUNE TITANICĂ

În acești ani, una dintre cele mai mărețe opere încredințate lui Verrocchio și discipolilor săi este realizarea uriașei sfere de aramă pe care Brunelleschi[1] nu a avut timp s-o amplaseze pe cupola Domului din Florența. „Încununarea” lanternei de pe cupolă cu un glob de trei metri în diametru este un privilegiu cu care s-ar mândri orice atelier, dar totodată și o sarcină cu o dificultate ieșită din comun. Până acum, toți maeștrii care s-au încumetat la o asemenea întreprindere au dat greș.

Dintr-o însemnare datată mai târziu, știm că Leonardo participă la această operațiune: „*Ricordati delle saldature con che si saldò la palla di Sancta Maria del Fiore*”[2], va scrie artistul printre rândurile dedicate folosirii lentilelor de convergență

[1] Filippo Brunelleschi (1377–1446), sculptor, orfevru, arhitect și inginer, unul dintre principalii exponenți ai Renașterii timpurii, inventatorul perspectivei liniare. Ca arhitect, opera sa de căpătâi este marea cupolă a catedralei Santa Maria del Fiore din Florența (Domul), realizată între 1420 și 1436. Completarea acesteia a continuat până în secolul al XVI-lea (n. tr.).

[2] Text cu grafie originală. Traducere aproximativă: „Amintește-ți de sudurile cu care s-a prins globul de la Santa Maria del Fiore” (n. tr.).

la sudura metalelor. Pentru desăvârșirea sferei sunt necesare competențe geometrice și de desen al proporțiilor, stăpânirea tehnicilor metalurgice de preparare a aliajelor, calități de decorator pentru placarea exterioară cu aur, precum și cunoștințe de inginerie, pentru inventarea unui dispozitiv capabil să ridice în siguranță la mare înălțime o greutate de aproape două tone. O lucrare complexă, pe care doar Verrocchio și ai săi o pot duce la bun sfârșit. După o lungă serie de probe și experimente, pe 27 mai 1472 globul „planează" pe deasupra acoperișurilor Florenței, postându-se apoi domol în punctul cel mai înalt al orașului. Creația este menționată pe tonuri triumfaliste în cronicile epocii, însă curând se va confrunta cu neașteptate probleme practice. „În ziua de 22 decembrie", notează farmacistul Luca Landucci în jurnalul său florentin, „un fulger lovi de sus cupola, doborând lanterna, fărâmând și stricând o mulțime de marmuri." Prin urmare, sfera funcționează ca un excelent paratrăznet! Un fenomen imprevizibil din anul 1601 va reuși s-o prăbușească la pământ, într-un loc al pieții care este și astăzi marcat printr-o lespede de marmură circulară.

Întâmplarea îl va determina în viitor pe Leonardo să revizuiască complet metoda de lucru însușită în atelierul lui Verrocchio. În timp ce maestrul își stoarce mintea cu o serie infinită de probe pentru a ajunge la o soluție definitivă încă incertă – din moment ce nu ia în calcul toate situațiile imprevizibile –, elevul înțelege că orice lucrare trebuie precedată de un studiu atent și precis al proiectului. Pentru da Vinci, înaintea experimentului practic sunt necesare studiul teoretic, calculul probabilităților și raționamentul pe baza unei serii de desene cu variațiuni minime între ele, trecerea la achiziționarea de materiale și la probele tehnice făcându-se mult mai târziu. „Studiază întâi știința și continuă cu practica

născută din această știință" – o metodă de cercetare inovativă și aparent impecabilă, care îi va declanșa însă un adevărat haos în minte, așa cum o demonstrează propriile însemnări, în care se adună în timp raționamente și ipoteze din ce în ce mai improbabile. Un proces care în teorie ar trebui să-l ferească de surprize neplăcute, dar care în realitate nu-l va feri de necazuri, punându-i în pericol – așa cum vom vedea mai departe – proiectele cele mai ambițioase.

Spectator la conjurație

Relația dintre Leonardo și Lorenzo de' Medici nu este foarte clară. Una peste alta, raportul lor poate fi caracterizat drept ambiguu, presărat cu demonstrații de aleasă stimă, dar și cu neașteptate acte de trădare.

Magnificul este fără doar și poate principalul autor al revoluției care transformă Florența într-o superputere internațională. În el nu regăsim însă doar un strateg priceput și un fin diplomat, ci și un poet, un protector al artelor, un muzician, un amant generos și o personalitate care știe să recunoască inteligența interlocutorului, atunci când e cazul. Se înconjoară de o pleiadă de intelectuali și poeți de calibrul unui Agnolo Poliziano – născocitorul faimoaselor versuri care exaltă faptele familiei Medici – sau al unui Luigi Pulci, autorul epopeii *Morgante,* o parodiere foarte comică a poemelor cavalerești medievale. Lorenzo iubește frumosul, însă știe să aprecieze și sarcasmul, fie el și ireverențios. Exercită un farmec irezistibil asupra aliaților, reacționând însă cu o cruzime implacabilă împotriva dușmanilor; în decurs de numai câțiva ani îi pune la respect pe toți marii lideri ai Europei, devenind trezorierul Papei. La nevoie însă, va alege să joace cartea laicismului, aliniindu-se de partea familiei Sforza și a regelui Neapolelui pentru a înfrunta ambigua politică a Suveranului Pontif și un eventual

pericol venețian. Este genul de strateg care joacă la două capete, dar cu toate acestea nu va putea evita amenințarea insidioasă care va sosi chiar de la Roma, acolo unde Papa este terorizat la gândul că poate fi înghițit de valul uriaș și de neoprit stârnit la Florența.

În anul 1478, papa Sixt al IV-lea, cu ajutorul familiei Pazzi, căreia tocmai i-a încredințat gestiunea asupra finanțelor pontificale, eliminându-i pe Medici, urzește o conjurație împotriva Magnificului, care se concretizează cu celebrul atentat din 26 aprilie. Atunci, în timpul unei ceremonii desfășurate la catedrala Santa Maria del Fiore în onoarea cardinalului Riario, doi preoți și un grup de sicari se reped să-i ucidă pe Giuliano și Lorenzo. Cel dintâi cade victimă loviturilor de pumnal ale lui Bernardo Bandini Baroncelli, în vreme ce fratele său izbutește printr-un miracol să se salveze, încuindu-se în spatele impozantelor uși din bronz ale sacristiei. Răzbunarea sa împotriva conspiratorilor va fi teribilă. Împotriva acestora se va dezlănțui întreaga ură a florentinilor, iar lui Bernardo Bandini nu-i va folosi la nimic faptul că reușește să se refugieze la Constantinopol. Sultanul Mahomed al II-lea, care-l cunoaște bine și-l respectă pe Lorenzo, îl capturează pe asasin și-l trimite la Florența, unde pe 29 decembrie i se va organiza execuția publică – va fi spânzurat de fereastra palatului Capitano del Popolo, în spatele palatului Vecchio. Spectator la această execuție, Leonardo va trasa pe o foaie portretul spânzuratului (*vezi* figura alăturată). În desen, condamnatul poartă încă veșmintele orientale cu care era îmbrăcat la momentul capturării sale, cu câteva zile în urmă. Lângă desenul corpului atârnând în ștreang, artistul notează observații despre culorile și materialul din care îi sunt confecționate hainele:

> *…tichiuță căprie, pieptar din satin negru, bundir negru matlasat, caftan turcesc căptușit cu guler de vulpe și catifea neagră și roșie; Bernardo di Bandino Baroncigli; călțuni negri.*



Leonardo da Vinci, *Bernardo Baroncelli impiccato*, 1479, peniță și cerneală pe hârtie, 19x8 cm, Muzeul Bonnat, Bayonne.

Spera, poate, să fie însărcinat de Magnificul să zugrăvească scena spânzurătorii în vreun prestigios loc public, așa cum i se întâmplase în 1440 lui Andrea del Castagno, care primise comanda unei lucrări pe fațada palatului Podestà, în care trebuia reprezentat nesăbuitul complot al familiei Albizi împotriva lui Cosimo de' Medici. Însă Leonardo nu va primi niciodată o asemenea cerere.

Lorenzo nu-l apreciază întru totul; de fapt, nu există niciun indiciu în privința vreunei opere de-a lui Leonardo care să-i fi

fost comandată în mod direct de Magnificul. Stilul său, care nu prevede recursul la modelele Antichității, nici arhitecturi clasice și forme de expresie conformiste, nu corespunde gusturilor într-ale artei decorative ale seniorului și obiectelor de care el obișnuiește să se înconjoare: statuete din bronz cizelate cu minuțiozitate dusă la extrem de un Pollaiolo sau eroi delicați și cu trăsături androgine turnați în bronz de un Verrocchio. În altă ordine de idei, da Vinci e un tânăr mai curând ignorant, cu care nu se pot înjgheba discuții culte pe marginea textelor antice sau împărtăși pasiunea pentru filozofia clasică. Cultura frizând amatorismul pe care artistul și-a format-o în adolescență se dovedește, probabil, o graniță ce nu-i permite construirea unei relații apropiate și profunde cu cel mai faimos protector al artelor din epocă. Nu e o întâmplare, așadar, faptul că misiunea de a-l reprezenta pe condamnatul la spânzurătoare i-a fost încredințată lui Botticelli, infinit mai cult și mai rafinat ca Leonardo la acel moment. Sandro este pe deplin integrat în cercul de intelectuali al Magnificului, fiind deja o figură de prim-plan a fantomaticei academii Medici. El este cel care, cu stilul său armonic și previzibil, dar în perfectă sintonie cu așteptările atât de cultei societăți florentine, va zugrăvi uriașele figuri ce urmează a fi atârnate pe fațada Palatului della Signoria. Botticelli este un pictor foarte apropiat cercurilor de intelectuali umaniști, având deja la activ portretul *in memoriam* al fratelui lui Lorenzo. Este moștenitorul cel mai acreditat al revoluției renascentiste, un artist care nu bulversează canoanele frumuseții antice, reușind să atragă atenția Magnificului cu misterul aproape magnetic al portretelor pictate cu o perfecțiune greu de transpus în cuvinte. De partea cealaltă, da Vinci este un artist neconvențional și cu prea mulți „fluturi în cap", iar întâmplarea cu condamnatul la spânzurătoare este doar prima din multele dezamăgiri crunte de care va avea parte în Florența familiei Medici.

Capitolul 3

Un învățăcel avangardist

Unele voci susțin că, în timp, Verrocchio a dezvoltat o slăbiciune pentru Leonardo. Tânărul ucenic pare să fi pozat ca model pentru un mic *David* sculptat de maestrul său pentru Lorenzo de' Medici. Păr delicat, trăsături fine, trup de efeb, expresie docilă: probabil că nu erau puțini cei care și-au pierdut capul pentru acel băiețandru pripășit de prin provincie. Realitatea este însă că nimeni din atelierul lui Verrocchio nu are timp să-și cultive sentimentele sau dragostea. Pentru că, deși se plânge mereu de sărăcie, comenzile la atelier îi sosesc fără întrerupere, iar din cauza concurenței nemiloase nu-și permite să piardă vreuna. Acesta este, de altfel, motivul pentru care Andrea pune la punct un sistem de lucru de o rară eficiență. În cazul sculpturilor din bronz, al stindardelor sau al pieselor de altar, șeful atelierului concepe liniile generale ale scenei – definind eventual detaliile principale și figurile de bază, pentru a le încredința apoi colaboratorilor săi finisarea lucrării. În unele cazuri, tinerii din atelier ceva mai maturi artistic pot realiza părți întregi ale operei în totală autonomie. Din laboratorul lui Verrochio ies pe piață doar opere elaborate „la mai multe mâini", ceea ce complică și face mai captivant jocul atribuirii unei opere unui anumit artist.

Desigur, și Leonardo participă la această muncă de grup. Dacă excludem un pește solzos și un cățeluș vâlvoiat aproape

transparent, zugrăviți cu vivacitate în *Tobias și îngerul* de la Londra, primele tușe de penel ale sale apar în *Botezul lui Hristos* (*vezi* figura 2) realizat sub egida atelierului lui Verrocchio în jurul anului 1475, pentru mănăstirea San Salvo din Vallombrosa, în apropiere de Florența. Mâna lui Leonardo se camuflează în câteva zone ale tabloului, pe care experții fac eforturi să le individualizeze. Se pare că ar fi autor al îngerului din lateral stânga care ține tunica imaculată pregătită să-l acopere pe Iisus imediat după împlinirea ritualului. Materialul, îmbogățit cu o prețioasă bordură aurie, sugerează în mod limpede veșmintele albe pe care adulții abia botezați le afișau în timpul duminicii *in albis,* prima de după Paști. Pânza, mai curând rigidă și convențională, stabilește un soi de dialog cu faldurile insistent zugrăvite ale veșmântului purtat de acel înger apter (fără aripi). Tânărul pictor respectă tradiția iconografică a Antichității, când îngerii erau zugrăviți simplu, ca niște efebi puri și delicați. Coama bogată și fluidă a personajului lui Leonardo, inspirată probabil după îngerii lui Piero della Francesca și Melizzo da Forlì, este susținută cu un simplu șnur azuriu care vântură în aer ca și cum băiețandrul tocmai întoarce capul ca să-l privească mai bine pe Iisus. Un expedient foarte folosit în epocă pentru a sugera senzația de mișcare dintr-o scenă. Întreg corpul suferă o torsiune bizară, cu bustul răsucit spre înapoi, dar cu fața orientată către dreapta. Prin aceasta, Leonardo pune în practică tehnicile învățate la atelier. Acoperământul azuriu, atât de aderent pe trup încât lasă să se ghicească poziția brațului, a bazinului și a picioarelor îngenuncheate ale îngerului, s-a înfiripat în urma a numeroase încercări efectuate pe mici modele din lut. Maeștrii le acopereau cu pânze umede impregnate cu pământ mărunțit, pentru a modela pliurile într-un mod cât mai plastic; discipolilor nu le rămânea de făcut decât să le copieze forma și să scoată în evidență jocurile de lumini și umbre prin

trăsături de peniță sau pete de alb. Da Vinci demonstrează rapid că și-a însușit lecția, alegând calea cea mai complicată: nu se limitează la zugrăvirea unei tunici frumoase și bogat decorate, ci construiește practic întregul personaj, care explorează spațiul din jur răsucindu-se în jurul propriei axe. Este doar începutul unei munci asidue de cercetare asupra volumelor și a mișcării corpurilor, care curând îl va conduce la soluții revoluționare.

Această poziție neobișnuită a personajului său nu este însă singura dovadă a talentului artistului. Discipolul îl înzestrează cu o privire blândă și piele molatecă, buze cărnoase și delicate, care-i dau un chip distinct de al celorlalte personaje din tablou, cu tușe mult mai grosolane și figuri inexpresive. În acest caz, putem înclina să dăm credit incredibilei întâmplări povestite de Vasari, în legătură cu tabloul: „aici, Lionardo a lucrat și el un înger care ţine niște veșminte, și, cu toate că era doar un băieţandru, l-a executat astfel încât îngerul făcut de el arăta mult mai frumos decât restul, pictat de Verrocchio; din această pricină, Andrea, mâhnit că un copil știa mai mult decât el, nu a mai vrut să se atingă niciodată de culori"[1]. Așadar, se pare că, uluit de frumusețea acestei magnifice creaturi celeste, Verrocchio hotărăște să renunțe pentru totdeauna la pictură. Fragmentul poate părea una din obișnuitele hiperbole vasariene, însă realitatea este că, după acest tablou, atelierul lui Verrocchio își va diminua la minimum producția de tablouri. Maestrul este atât de răscolit de talentul elevului său, încât hotărăște să-i lase cât mai mult spațiu de exprimare. Iar tânărul demonstrează o asemenea senzualitate în întinderea culorilor, încât Andrea îi permite să retușeze trupul lui Hristos. O hotărâre la prima vedere imprudentă, din moment ce personajul este figura centrală a operei. Și totuși, sub mâna tânărului pictor, neexperimentat, dar sensibil, Iisus își schimbă complet aspectul: pielea îi devine catifelată, umbrele capătă degradeuri delicate și

[1] Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 181. (n. tr.).

moi, în special în zona pubiană, de unde transpare o urmă vagă de pilozitate. În comparație, corpul Botezătorului apare lucrat în lemn cu toporișca: Andrea a urmărit cu extremă atenție redarea fidelă a anatomiei, fără să fie capabil însă s-o transforme într-o materie vie, organică.

Pe lângă talent, Leonardo mai are în mânecă și un alt as pentru atingerea acestui obiectiv. Între el și maestru nu există doar o diferență de sensibilitate artistică, ci și de tehnică. Verrocchio este legat de tradiția lucrului în tempera, în timp ce da Vinci stăpânește pe deplin noua tehnică de pictură, cea în ulei.

O TEHNICĂ LEGENDARĂ

Pe tema istoricului picturii în ulei au curs râuri de cerneală. O teorie tradițională, dar nefundamentată încă istoric, susține că ideea de a amesteca pigment de culoare cu ulei de in i-ar fi venit prima dată lui Jan van Eyck, marele maestru flamand de la începutul secolului al XV-lea. Și, într-adevăr, această tehnică revoluționară a apărut în Țările de Jos. Cum a ajuns însă la Florența? În acest punct, legenda se colorează în nuanțe macabre. Vasari povestește că Domenico Veneziano este cel care a introdus această tehnică la Florența, după ce, la rândul său, a învățat-o la Veneția de la Antonello da Messina, abia reîntors din Flandra. În timpul lucrărilor la fresca absidelor din catedrala Santa Maria Nuova, Veneziano îi destăinuie colegului său Andrea del Castagno tainele picturii în ulei. Ca să nu mai aibă pe viitor rivali, valorificând în folosul său exclusiv prețioasele informații, Castagno îl ucide pe Veneziano într-o noapte de vară, cu lovituri de rangă. Va găsi curajul să-și mărturisească crima abia pe patul de moarte.

Ce păcat, nu-i așa, că, în realitate, Andrea del Castagno a murit cu câțiva ani buni înaintea lui Veneziano! Cel care a pus în circulație această tragică întâmplare a uitat de existența

calendarului! Fără doar și poate că povestea e captivantă, însă pe de-a-ntregul inventată.

Vânt nou dinspre Nord

În realitate, această tehnică inovatoare este rodul unei serii îndelungate și complexe de experimente care datează încă de pe vremea lui Vitruvius și Pliniu cel Bătrân. Sute de ani mai târziu, primii care par să fi obținut un rezultat mulțumitor au fost pictorii flamanzi, la începutul anilor 1400. Florentinii au privilegiul să aibă un contact direct cu iluștrii lor colegi din Nord, grație frecventelor schimburi comerciale dintre orașul lor și Țările de Jos. În Toscana ajung splendide capodopere, precum *Plângerea Domnului* de Rogier van der Weyden, pe care Cosimo de' Medici o plasează în anii 1460 în vila sa de pe domeniul Careggi. Inovația adusă de tehnica în ulei vizează, în primul rând, rezistența culorii în timp, întrucât la picturile în tempera tonalitățile sunt fragile și schimbătoare. În plus, uleiul se dovedește un liant mult mai eficace decât oul, permițând întinderea unor straturi de culoare mai consistente și compacte; astfel, artiștii pot reveni de câte ori doresc asupra părților pe care vor să le modifice, să le corecteze sau să le îmbunătățească. O necesitate pe care Leonardo o va resimți adesea, întrucât îi place să-și schimbe ideile și să se răzgândească asupra propriilor figuri.

Vinci devine un maestru al tehnicii în glasiuri, care constă în suprapunerea mai multor straturi de culoare, fără riscul ca acestea să se amestece între ele, până când tonalitatea, consistența și luminozitatea duc la efectul dorit de artist. Calitățile organice ale noului material transformă pictura, conferindu-i mai multă transparență și multiplicând efectele de lumină. Rezultatul este evident când comparăm trupurile lui Iisus și Ioan Botezătorul din *Botezul* lui Verrocchio. Singură, tehnica aceasta nouă îi dă posibilitatea lui Leonardo să imprime pielii acea senzație

catifelată și de atenuare treptată, iar chipului – acea expresie blajină. În decursul anilor, va încerca diferite experimente și va elabora rețete prețioase, căutând să amelioreze calitatea materialului prin folosirea cerii de albine. Dincolo de talentul său excepțional într-ale picturii, iată că artistul se transformă – tot în serviciul artei – și într-un alchimist pursânge.

O piață de artă plină de capcane

În 1472, în timp ce lucrează încă la *Botezul* lui Verrocchio, Leonardo se înscrie în Compania San Luca, asociația în care sunt înregistrați pictorii profesioniști activi din Florența. În registrul organizației se regăsesc notate unele din datoriile sale:

> *Lyonardo di ser Piero da Vinci dipintore de' dare per tutto giugnio 1472 soldi 6 per la gratia fatta di ogni suo debito avessi coll'Arte per insino a dì primo di luglio 1472 […] e de' dare per tutto novembre 1472 soldi 5 per la sua posta fatta a dì 18 ottobre 1472*[1].

Adeziunea la Companie este primul pas pe care orice artist îl face după perioada de ucenicie în atelierul unui maestru, în vederea deschiderii unui atelier propriu și a încheierii de contracte pe cont propriu. Numai că, pentru moment, da Vinci nu pare să vrea să profite de această oportunitate. Simte încă nevoia să-și definitiveze formarea artistică și, probabil, nu-i displace condiția de simbriaș: se simte protejat la adăpostul faimei lui Verrocchio și, pe de altă parte, își poate asuma la libera alegere riscul de a realiza o lucrare pe cont propriu. Leonardo știe că piața de artă este dificilă și plină de capcane. Iar dovada nu întârzie să apară.

[1] Text cu grafie originală: „Leonardo al lui ser Piero din Vinci, pictor, are de dat 6 bani pentru toată luna iunie 1472 pentru a stinge toate datoriile cu Artele până la 1 iulie 1472 […] și are de dat 5 bani pe toată luna noiembrie pentru contribuția lui la ziua de 18 octombrie 1472 (sărbătoarea Sfântului Luca, patronul confreriei pictorilor și artizanilor)” (n. tr.).

În această perioadă, artistul primește de la familia Medici o comandă pentru o draperie din mătase și fir de aur de Flandra, destinată regelui Portugaliei. Parcă o și vedem strălucind la portiera trăsurii suveranului, Florența fiind faimoasă în întreaga Europă pentru minunatele sale tapiserii – opere prețioase de artă textilă intrate în tradiția decorativă a epocii. Da Vinci plăsmuiește o versiune a Edenului, în care Adam și Eva apar într-o „poiană cu tot felul de ierburi şi câteva animale", între un smochin și un palmier, zugrăviți cu „răbdare și geniu", după cum ne spune Vasari[1]. Leonardo insistă să scruteze concentrat natura, pe care o reproduce cu pasiune și fidelitate. Însă nu va trece dincolo de schița pe carton, iar opera nu va vedea niciodată lumina. Pare chiar că avem de-a face doar cu o compoziție ce urmează să fie propusă comitenților, care însă preferă să tergiverseze sau, eventual, să încredințeze lucrarea altcuiva. Iată, așadar, unul dintre proiectele ratate, pe care tânărul artist le vede fugindu-i de sub nas și nu e greu de bănuit că schița propusă de el nu a fost tocmai în regulă – fie din cauza vreunui gest prea îndrăzneț, fie a unui trup desenat mult prea realist.

Iar acesta este doar primul dintr-o serie de exemple similare. În lipsa documentelor, literatura a transformat aceste stranii „eșecuri" ale lui da Vinci într-un soi de blestem care l-ar însoți pe pictor încă de la debut. În realitate însă, fiecare eșec are propria poveste și motivare precisă. Iar ele sunt adesea semnalul unui climat artistic care nu reușește să aprecieze de la bun început ideile inovatoare ale lui Leonardo, dar cu toate acestea reușesc să compună în timp portretul unui artist neconcludent, incapabil să-și ducă operele la bun sfârșit pentru că este prea sever cu el însuși. O judecată în parte adevărată, probabil, dar care nu este aplicabilă acestor primi ani de activitate. Tânărul da Vinci se mișcă circumspect în contextul socio-artistic florentin

[1] Giorgio Vasari, *op. cit.,* pp. 181–182 (n. tr.).

al epocii, încercând câțiva pași timizi către afirmarea propriei personalității creatoare. O demonstrează povestea *Bunei Vestiri* (*vezi* figura 3), o capodoperă pe jumătate.

O eroare aparentă

Nu știm cu exactitate când a fost pictată *Buna Vestire,* deși multe detalii sugerează că ne-am afla în fața unei opere de tinerețe. Nu avem cunoștință nici despre locația căreia îi era destinată lucrarea și nici cine a comandat-o. Iar unii, nici mai mult, nici mai puțin, se îndoiesc că ar fi opera sa. Faptul că s-a descoperit schița unui braț de înger realizată de Leonardo n-ar fi de natură să demonstreze mare lucru, întrucât studiul detaliilor e ceva obișnuit în atelierul lui Verrocchio, acestea fiind apoi puse la dispoziția întrgului grup de lucru; altfel spus, chiar dacă schița îi aparține, nu e obligatoriu ca tot Leonardo s-o fi inserat, pictând-o, în tablou. Ba chiar e posibil ca și veșmântul Fecioarei, care apare într-o formă aproape similară într-un splendid desen de epocă, să fi fost studiat și copiat de toți discipolii din cadrul atelierului. Cât timp nu vor ieși la lumină documente care să clarifice această chestiune, dubiile care încă persistă asupra acestui tablou nu vor putea fi risipite cu totul.

Forma tăbliei din lemn, îngustă și alungită, duce cu gândul la un panel pentru un casóne – un fel de scrin de epocă folosit ca ladă de zestre. Conform unei alte versiuni, la fel de plauzibile, panoul ar fi fost destinat să ajungă tăblia de căpătâi a unui pat matrimonial, ca un îndemn omagial la fertilitate adresat unui cuplu de tineri căsătoriți. Ceea ce se poate spune sigur este că, date fiind dimensiunile atât de disproporționate, este exclusă posibilitatea să avem de-a face cu o piesă de altar bisericesc. Dimpotrivă, nu există nicio îndoială că opera era destinată unui mediu privat, unui spațiu care nu a fost proiectat în mod explicit pentru găzduirea acestui obiect. Acesta este un

element fundamental pentru înțelegerea anumitor incongruențe descoperite în interiorul scenei.

Un artist de la 1400 care abordează tema Bunei Vestiri are la dispoziție un bogat repertoriu din care să se inspire. În timp, minunata poveste a descinderii arhanghelului Gabriel în casa Mariei a fascinat comunitățile monahale, nobilimea, pe marii seniori și pe doamnele de curte, până-ntr-acolo încât subiectul a devenit unul dintre cele mai des abordate de artiști și printre cele mai cerute pe piața de artă. Ideea că Dumnezeu însuși poate bate pe neașteptate la ușa unei femei, dându-i toată viața peste cap, reacția atât de umană a Fecioarei, care adesea se eschivează în fața cuvintelor îngerului, precum și jocul de priviri dintre cei doi protagoniști au contribuit la definirea unui canon precis, pe care toți pictorii epocii îl respectă cu fidelitate. Nici Leonardo nu face excepție, atingând toate aceste repere și pătrunzând cu inteligență în miezul tradiției, prin plasarea fiecărui element în locul potrivit. Creatura divină pătrunde în cadru din stânga, cu o mână ridicată în semn de salut și în cealaltă ducând un crin alb, simbol al neprihănirii. Tânăra este luată prin surprindere, în timp ce zăbovește citind în pragul casei, dincolo de care i se întrezărește dormitorul. Picioarele i se sprijină de o pardoseală trasată în perspectivă, în vreme ce îngerul se ține la distanța cuvenită pe o pajiște înflorită, de unde își va enunța răscolitoarea blagoveștenie: „Nu te teme, Marie, căci ai aflat har la Dumnezeu. Și iată vei lua în pântece și vei naște fiu și vei chema numele lui Iisus. Acesta va fi mare și Fiul Celui Preaînalt se va chema și Domnul Dumnezeu Îi va da Lui tronul lui David, părintele Său. Și va împărăți peste casa lui Iacov în veci și împărăția Lui nu va avea sfârșit". Gabriel a trecut în zbor peste zidul care desparte grădina Mariei – un fel de *hortus conclusus,* un mic colț de rai pe Pământ – de restul lumii.

Cu toate acestea, deși fiecare detaliu pare la locul său, ceva tot nu pare în regulă la tabloul lui Leonardo.

La mănăstirea San Marco, Beato Angelico realizase mai multe versiuni ale Bunei Vestiri, deosebite în special prin variațiuni arhitectonice. La mănăstirea delle Murate și la Palatul Medici, Filippo Lippi a profitat de ocazie pentru a da măsura culturii sale rafinate, transformând casa Fecioarei într-un adevărat palat antic. Chiar și Verrocchio a imaginat o terasă minuțios structurată pentru un alt panou cu același subiect. În schimb, Leonardo limitează la minimum necesar amănuntul edilitar, concentrându-se pe redarea unei splendide scene de natură. Florile, copacii și un golf din fundal îl preocupă mult mai mult decât arhitectura, până-ntr-acolo încât comite o eroare grosolană în compoziția scenei. Pupitrul pe care stă cartea din care citește Maria prezintă o abatere axială majoră față de perspectiva gardului zidit și a pardoselii. Întreaga ambianță e construită cu respectarea clasicei perspective centrate care guvernează și restul tabloului, în care toate liniile converg către același punct situat între culmile muntoase din fundal; numai că baza de marmură de la picioarele Fecioarei este orientată altundeva.

Cercetătorii s-au oprit pe îndelete asupra decorațiunilor în stil antic ale acestui obiect, despre care s-a spus că ar putea fi un omagiu adus monumentului funerar al lui Piero de' Medici, realizat de Verrocchio la vechea sacristie San Lorenzo. Mulți și-au pus problema disproporțiilor brațului drept al femeii, mult mai lung decât restul corpului. Însă nimeni n-a reușit să justifice aceste erori crase și cum de a fost cu putință ca dintr-un atelier de un asemenea renume să iasă un tablou atât de imprecis, exact într-o perioadă în care artiștii se întrec în construirea de spații perfecte și armonioase.

Este posibil ca răspunsul să se afle chiar în fața ochilor noștri: *Buna Vestire* este o lucrare la mai multe mâini. Asemenea tuturor operelor colective încredințate discipolilor, probabil că unele părți ale tabloului au fost pictate după calcuri pe

carton desenate de maestru sau de un colaborator mai experimentat de-al acestuia. În epocă, pe acest tip de cartoane se lucrau fie figuri unice, fie fragmente din scena generală, erau îmbinate la libera alegere, putând fi reasamblate într-o imagine coerentă cu ajutorul unei arhitecturi și a unui fundal. Mai mult de atât, zugrăvirea Bunei Vestiri era de multe ori separată în două părți, întrucât ajungea să decoreze în special porți de altar sau uși de garderoburi, cum e cazul faimosului Altar Portinari: pe un panou – Gabriel, pe celălalt – Maria. Știind toate acestea, poate că nu e întru totul hazardată ipoteza conform căreia îngerul și Fecioara din Buna Vestire a lui Leonardo derivă din două calcuri pe carton create nu pentru a aparține aceluiași panou, ci pentru două tablouri separate, plasate apoi unul lângă celălalt. Judecat astfel, se observă că incredibila eroare de perspectivă din partea dreaptă a tabloului se atenuează semnificativ, iar liniile revin la un parcurs individual coerent, în direcția unui punct unic de convergență din fundal. Greșeala devine evidentă doar dacă asociem cele două părți, ca într-un puzzle. În esență, ar fi vorba de două personaje zugrăvite în cadrul unor perspective diferite, pe care apoi nimeni nu s-a îngrijit să la armonizeze între ele. La momentul la care a fost proiectat acest panou, cele două figuri existau deja: cum adesea se întâmpla, Verrocchio are ideea să le reutilizeze, adaptându-le la noua operă, pe care apoi le-o încredințează discipolilor săi.

Nu e nicio îndoială că, la realizarea acestei lucrări, Leonardo a fost asistat de un coleg mai puțin experimentat, care a pictat pupitrul, pe Fecioară, dar și clădirea din spatele ei, fără să fie preocupat de echilibrul geometric al scenei. Nu se află nicio enigmă în spatele acestei erori, ci aceasta este dovada că avem din nou de-a face cu o operă colectivă. Și probabil că tocmai destinația ei privată i-a permis maestrului s-o transforme într-o lucrare de antrenament pentru colaboratorii săi. De altfel, dacă

privim tabloul cu mai multă atenție, descoperim că nici aripile îngerului nu sunt rezultatul unei singure mâini. Leonardo le-a pictat imitând cu precizie aterizarea unei păsări, în poziție de închidere, către zona spinării. Însă altcineva le-a alungit, adăugând tot felul de pene care le întrerup vibrația mișcării. De altfel, în această perioadă nu există deloc certitudinea că o pictură își va păstra integritatea în timp, căci intervențiile unor mâini străine constituie un pericol mereu la pândă. Iar operele lui Leonardo vor suferi încontinuu astfel de modificări.

Pasiunea naturii

Pe lângă studiul perspectivelor, pictorii florentini s-au dedicat observării îndeaproape a naturii. Un interes pe care l-au moștenit direct de la colegii lor flamanzi, mai minuțioși chiar și decât oamenii de știință în reproducerea inflorescențelor, a plantelor și a animalelor. Istoricilor de artă le place să numească această tehnică „lenticulară", ca și cum ar fi rezultatul unor observații făcute cu ajutorul unei lentile de mărit. La fel ca în trecut, rememorarea conceperii lui Iisus din Buna Vestire devine o ocazie pentru celebrarea creării lumii. Sământa pe care Duhul Sfânt o plantează în pântecele Mariei se oglindește în pajiștea luxuriantă de la picioarele ei.

Și totuși, în acest tablou, plantele și inflorescențele nu par deloc rezultatul unei catalogări științifice realizate într-o grădină botanică, ci demonstrează mai curând o viață proprie, participând parcă la evenimentul surprins de scenă.

Da Vinci alege numai specii care pot fi legate de semnificația Bunei Vestiri, zugrăvindu-le cu un asemenea realism, încât unele sunt de nerecunoscut. Este unul dintre puținele tablouri ale epocii în care apar doar exemplare care înfloresc în aceeași perioadă a anului. Sunt ușor de recunoscut fragilele margarete – simbol al purității și blândeții Mariei –, care se îndoaie sub genunchii

îngerului. Mai greu de găsit sunt lalelele care, sub efectul masei de aer dizlocate de Gabriel, se vântură, pierzându-și petalele; ele reprezintă sufletul care se hrănește cu iubirea lui Dumnezeu, întrucât ajung să moară imediat ce ies din bătaia soarelui. Lângă ele, o inflorescență în care experții au ținut să recunoască o columbină, poate și pentru că forma corolei sale imită zborul unui porumbel. Columbița Duhului Sfânt care o fecundează pe Fecioară. Dincolo de pajiștea înflorită, o potecă ne conduce privirea către fundal, unde apar patru chiparoși, arbori nelipsiți din reprezentările Bunei Vestiri. Chiparoșii se ridică drept spre cer, asemenea inimii Maicii Domnului către Dumnezeu, dar în același timp ei sunt și copacii celor morți, prefigurând astfel cruda soartă a lui Iisus. Se face astfel referire la moartea și învierea lui Hristos încă de la momentul conceperii.

Cu alte cuvinte, florile lui Leonardo nu sunt doar o prezență decorativă, ci o dovadă despre atenția specială cu care observă natura. Dacă Botticelli va plasa în *Primăvara* sa peste cinci sute de specii de plante, catalogând aproape toate ierbarele medievale în tablourile sale, da Vinci elaborează un inventar botanic strict personalizat, care va apărea în numeroase desene de-ale sale, însă aproape niciodată în schițe sau simple crochiuri, ci în adevărate studii în care jonglează cu umbre și puncte de luminozitate, explorând posibile variațiuni ale aceleiași flori, abordată eventual din mai multe unghiuri. Leonardo pare să le trateze ca pe orice ființe vii, cu aceeași atenție pe care o acordă unui chip, braț sau corp uman. Nu sunt doar prezențe abstracte, introduse în scenă ca simple purtătoare de semnificații, ci unele individualizate, cu o personalitate proprie. E suficient să privim crinii din mâna îngerului din *Buna Vestire* – sunt cu toții diferiți între ei. Fiecare este surprins într-un stadiu diferit de inflorescență, pistilurile care se ițesc dintre petale nu sunt nici ele similare – exact cum se întâmplă și în realitate.

Capitolul 4

Mai multă viață

În cadrul atelierului lui Verrocchio, Leonardo continuă să-și dea măsura talentului, abordând tematicile cele mai solicitate pe piața de artă florentină. Dintre scenele în mare vogă, printre cele mai apreciate sunt reprezentările Fecioarei cu pruncul în brațe: sunt comandate pentru decorul dormitoarelor, pentru rugăciunile de seară și se dovedesc cadoul perfect, necompromițător și lipsit de riscuri. Așadar, nu e o întâmplare faptul că, în decursul câtorva ani, da Vinci a realizat nu mai puțin de trei versiuni, consecutive, ale scenei. Prima e cunoscută sub numele de *Madonna Dreyfus*. În realitate, nu toți experții sunt de acord că ar fi pictat-o el, întrucât pare mai curând schematică și grosolană, însă anumite detalii ne demonstrează că avem de-a face fără niciun dubiu cu o operă ieșită din atelierul lui Verrocchio. Ideea de a plasa Fecioara și pruncul în fața unui perete întunecat cu două ferestre care se deschid către un peisaj din fundal este inspirată din pictura flamandă, la mare trecere în atelierul lui Andrea. Peisajul este foarte convențional (alt element în defavoarea atribuirii tabloului lui Leonardo), însă ajută la crearea unui contrast între lumina care inundă spațiul pe flancurile Madonei și suprafața neagră de pe fundalul portretului ei. Personajul are spatele rigid, chipul inexpresiv și susține cu prea mare lejeritate un copil durduliu și oarecum înțepenit, la fel ca în anumite basoreliefuri semnate de Andrea. De aceea, am putea

considera această operă un exercițiu de stil, în care artistul (fie da Vinci însuși, fie altcineva în contul lui) s-a limitat să urmeze exemplul maestrului.

Când, nu după mult timp, Leonardo trebuie să abordeze din nou același subiect, îl vedem făcând un pas hotărât înainte. În *Madona cu garoafă* (*vezi* figura 12), Maria îi întinde lui Iisus floarea care îi prefigurează acestuia patimile și moartea, asemenea tuturor elementelor de culoare roșie pe care pictorii le asociază copilăriei lui Hristos. Din nou, la fel ca în *Buna Vestire,* nașterea și moartea coabitează – începutul și sfârșitul prezente în același moment. Schema generală a scenei se supune tradiției: Madona în centru, în fața unui perete întunecat, din care se deschid două ferestre în perspectivă. Fecioara ne apare ca o statuie antică, în poziție erectă și frontală, în timp ce copilul caută parcă un contact vivace cu floarea, deși trăsăturile chipului îl arată mai curând absent. Da Vinci se concentrează în special asupra elementelor naturale: de data asta, dincolo de cele două bifóre se deschide un peisaj în tehnica *sfumato,* unde îi recunoaștem tușa. De la maroniul pajiștilor se urcă spre culmile stâncoase, care apoi dispar lent în văzduhul încețoșat.

Cadrul de interior este în totalitate ocupat de pliurile atent căutate ale veșmântului Mariei, pliuri care, în cazul pernei de pe masă pe care stă copilul, ajung să creeze imaginea unui vârtej. Tânărul pictor încearcă să-și impresioneze maestrul și clientul cu o serie de alte dovezi de virtuozitate: de la drapaj la coafură, de la peisaj la vasul de flori – foarte prețuit în epocă. Leonardo este, așadar, încă legat de limbajul convențional al picturii flamande.

Abia odată cu *Madonna Benois* (*vezi* figura 13) viziunea sa capătă mai multă originalitate. Această Fecioară este mamă în toată puterea cuvântului. Opera apare pe piață abia la începutul secolului al XIX-lea, când un muzicant ambulant italian o scoate din propria traistă pentru a i-o vinde unui negustor rus din micul

oraș Astrahan, care n-are nici cea mai mică bănuială că ar ține în mâini o capodoperă. În tablou apare o Fecioară de o spontaneitate dezarmantă, asemenea unei fetișcane oarecare, jucându-se surâzătoare cu copilul său. Nu se detectează nicio urmă de solemnitate. Gesturile lor sunt naturale, ba chiar prea autentice pe alocuri. Maria stă pe o bancă, cu un picior întins, pe care sprijină perna copilului. De data aceasta, micuțul pare interesat de floarea cruciferă, simbol al crucii pe care va muri, iar încercarea lui de a o prinde cu mâna este foarte realistă. Carnația copilului este moale, iar poziția sa – fluidă și dezinvoltă. Leonardo construiește o scenă domestică atât de naturală, încât cineva s-a văzut obligat să picteze două aureole în dreptul capetelor Mariei și al lui Iisus, lămurindu-le astfel identitatea. Da Vinci a „deposedat-o" pe Madonă de bijuteriile obișnuite, eliminând cu totul tronul pe care era zugrăvită în mod tradițional, dar și coloanele, îngerii ori alte însemne de majestate. Această Fecioară o evocă pe mama care-l abandonase prea de timpuriu, lăsându-l să tânjească după afecțiunea pe care n-avea niciodată s-o guste. Artistul izbutește să se insereze în imanența relației intime dintre mamă și fiu cu o naturalețe nemaiîntâlnită până atunci într-o pictură religioasă. De aici înainte, fiecare operă de-a sa va însemna o mică revoluție. Această pictură pe lemn este atât de diversă față de tot ce s-a văzut până la acel moment, încât clienții sunt mai curând descumpăniți. O scenă prea cotidiană, aproape o blasfemie, care probabil nu avea să fie achiziționată niciodată de comitenți. Motiv pentru care i se va pierde urma, reapărând la lumină abia peste patru secole. O soartă hărăzită și altor opere realizate în acești primi ani de activitate.

MAI REAL CA REALITATEA

Incertitudinea care învăluie multe tablouri din perioada de început a lui Leonardo a dat nu rareori viață unor descoperiri

senzaționale, care în unele cazuri s-au dovedit a fi niște colosale elucubrații. Printre hârtiile datând din această perioadă florentină se regăsește și un crochiu în care Fecioara ține în poală un prunc Iisus care-și face de lucru cu o pisică (*vezi* figura 14). Copilul strânge la piept felina, care însă caută să se elibereze din îmbrățișarea lui călduroasă. În epocă, pisica este adesea utilizată în pictură pentru reprezentarea diavolului: în această scenă atât de rară și de vivace, Iisus caută să și-l apropie, pentru a-i anihila puterea malefică, însă mica bestie nu vrea și pace! O invenție inedită, proaspătă și extrem de realistă, prin care da Vinci maschează cu înțelepciune semnificația religioasă. Mulțumită capacității sale de a improviza situații noi, Leonardo se eliberează încet-încet din hainele strâmte ale tradiției.

Deși despre existența scenei avem cunoștință de mai multe secole, până la începutul secolului XX nu se știa despre existența vreunei picturi cu acest subiect. Se credea că „Madona cu pisică" rămăsese o simplă schiță, o idee niciodată transpusă în culoare. Apoi însă, în 1939, iată lovitura de teatru: cu ocazia unei mari expoziții organizate la Trienala din Milano, este expus un tablou identic cu studiul lui Leonardo. Criticii și specialiștii în domeniu se grăbesc să-i certifice autenticitatea. Adolfo Venturi, ilustru istoric de artă, își declară marea fericire de a fi „avut șansa de a trăi atât cât să pot vedea această minunată operă: aceste culori, această simfonie de nuanțe, această frumusețe spirituală". Capodopera este proprietatea lui Cesare Tubino, un pictor torinez care, imediat după expoziție, scoate tabloul din circulație. Vreme de câteva zeci bune de ani, nimeni nu-l mai vede, opera nemaifiind nici expusă, nici studiată de cineva. O întâmplare într-adevăr stranie.

Misterul va fi dezlegat abia în anul 1990, când Tubino moare la vârsta de nouăzeci și unu de ani.

În realitate, „Madona cu pisică” este un fals pictat chiar de Tubino – o imitație perfectă, realizată nu doar prin reproducerea minuțioasă a desenului lui Leonardo, ci și prin reconstituirea în lemnul picturii a semnelor ce marchează trecerea secolelor; pentru aceasta, s-a folosit o tehnică specială, care implică trecerea panoului de la temperaturi de –30°C până la +40°C, obținându-se astfel dilatarea artificială a fibrelor. Revelația apare abia în momentul în care se deschide testamentul falsificatorului, în care acesta dezvăluie trucul folosit, anexând totodată și un material filmat care nu lasă niciun dubiu.

Însă după acest moment, „Madona cu pisică” și-a pierdut din nou urma. Zvonurile spun că, imediat după publicarea incredibilei descoperiri, un colecționar arab (mereu se găsește vreunul în preajma unei capodopere, fie ea și falsificată…) ar fi prezentat o ofertă de ordinul miliardelor pentru falsul Leonardo. Însă nimeni nu știe cu certitudine dacă tabloul a fost vândut și unde se află acum. Și poate că, astfel, avem de-a face cu încă unul din numeroasele mistere nerezolvate care învăluie opera lui da Vinci.

Un taburet comod

Într-o zi (neprecizată) de la începutul secolului al XIX-lea, cardinalul Joseph Fesch, unchiul lui Napoleon Bonaparte, rătăcește ca de obicei prin anticariatele și dughenele cu vechituri de pe ulicioarele strâmte din Roma, în căutare de chilipiruri. Prelatul este, de fapt, un colecționar pasionat, care avea să strângă în timp o impresionantă recoltă: la moartea sa va fi organizată o expoziție cu vânzare, conținând peste trei mii de piese – porțelanuri, tablouri, piese de mobilier și tapiserii – provenite din toate colțurile lumii. Plimbarea despre

care vorbim avea să-i rezerve una dintre surprizele cele mai plăcute pe care și le poate dori un vânător de comori ca el. În obscuritatea unei prăvălii de vechituri, întrezărește un canat de mobilă care-i atrage atenția. Lemnul este pictat cu o asemenea măiestrie, încât cardinalul hotărăște pe loc să negocieze cumpărarea cu proprietarul dughenei. Obține panoul pentru o sumă derizorie, cu atât mai mult cu cât scena e incompletă: personajul este lipsit de cap, iar partea superioară a tabloului a fost tăiată, pentru a-l adapta piesei de mobilier. Fesch nu se mulțumește însă cu ceea ce a obținut și pornește în căutarea fragmentului lipsă. Are formidabile calități de detectiv și cunoaște foarte bine substraturile pieței romane de antichități. Așa că trece prin sită toate dughenele din zonă, până când, în cele din urmă, face o descoperire incredibilă: restul tabloului este bătut în cuie, ținând loc de taburet unui cizmar! Îl cumpără, reasamblează opera și o restaurează, ascunzându-i cicatricile sub un strat gros de lac. Cardinalul intuise de la bun început că dăduse o lovitură de maestru: avea acum în mâini una din capodoperele de tinerețe ale lui Leonardo da Vinci – *Sfântul Ieronim* (*vezi* figura 4). Nimeni nu știe cum se face că tabloul a sfârșit dezmembrat prin acele maghernițe, cu atât mai mult cu cât, nu cu mult timp înainte, fusese înregistrat în testamentul elvețiencei Angelica Kauffmann – o rafinată pictoriță decedată în anul 1803, care animase scena artistică a jumătate din Europa. Uneori, soarta operelor de artă este într-adevăr imprevizibilă.

Licăriri de capodoperă

Nu s-a descoperit încă niciun document care să ne permită reconstruirea poveștii din spatele acestei picturi pe care Leonardo n-a mai dus-o la bun sfârșit. Iar de data aceasta nu

e vorba de o simplă impresie. Analiza tabloului nu lasă niciun dubiu: este neterminat. În ciuda faptului că multe elemente sunt doar schițate cu câte o tușă rapidă de pensulă, lipsită de culoare și de orice urmă de adâncime, tabloul reprezintă unul dintre cele mai intense și mai pasionale portrete dedicate vreodată sfântului eremit. În epocă, sfântul Ieronim era zugrăvit doar în două ipostaze, foarte diferite între ele: fie așezat la masa lui de lucru, absorbit de lucrul la traducerea în latină a *Bibliei,* fie cufundat într-o rugăciune solitară în deșert. În ambele situații se află în tovărășia unui leu, căruia sfântul i-a scos un spin dureros din labă. Ca întotdeauna, da Vinci respectă iconografia tradițională, elaborând însă propria versiune personalizată asupra faptelor.

Deși artistul nu a lucrat scena până la ultimul strat de culoare, natura din jurul personajului ne apare tăioasă, aproape violentă. Un perete golaș de stâncă stă parcă să se prăvălească peste Ieronim, care-și înalță privirea către o cruce suspendată în vidul dinspre latura dreaptă a tabloului, abia schițată cu câteva tușe verticale de pensulă. Iar bărbatul are o înfățișare aproape spectrală; cu un genunchi în pământ[1], o mână ridicată deasupra capului și cealaltă în dreptul pieptului, adoptă poziția orantului[2], reprezentarea clasică a devotului. La o privire mai aprofundată, sfântul ține în mâna dreaptă o piatră, cu care urmează să se izbească în piept. Ba chiar e posibil să-și fi aplicat

[1] Autorul face o eroare de descriere, personajul nu își sprijină un genunchi de pământ (n. red).

[2] *Oránt, -ă, oranți, -te* s. m. și f. (În pictură) Personaj cu brațele ridicate în lături în semn de rugăciune, procedeu folosit în mod obișnuit în pictura paleocreștină din catacombe, unde simboliza sufletele defuncților, apoi în pictura de tradiție bizantină (de ex. „Maica Domnului orantă", zisă și „Vlahernitissa", pictat de obicei pe bolta pronaosului). – Din fr. *orant,* lat. *orans, -ntis* (n. tr.).

câteva lovituri, pentru că între coaste pare să se fi format o zonă mai umbrită. O altă rană se deschide în zona torsului, care se prezintă ca un adevărat studiu de anatomie. Leonardo nu și-a început încă cercetările personale asupra corpului uman, însă a asistat la frecventele lecții pe care Verrocchio obișnuia să le țină, eventual cu ajutorul vreunui cadavru disecat de maestrul însuși. Nervii contractați, venele umflate și oasele umerilor care accentuează tensiunea gestului lui Ieronim construiesc împreună un tablou absolut inedit. Starea de exaltare a sfântului pare să-l fi molipsit și pe leu, care își deschide larg fălcile, fără să demonstreze însă niciun semn de agresivitate. Nu ne aflăm în fața unui personaj oarecare în stare de contemplare, ci suntem pe cale de a fi pătrunși noi înșine de pasiunea viscerală care-i permite sfântului să reziste ispitelor trupești. Nu e exclus ca da Vinci să fi avut ocazia să citească o scrisoare din anul 384, în care Ieronim însuși își descrie propria condiție: „Obrajii îmi erau palizi de atâta post, dar în corpul meu rece ardea duhul dorinței. […] Focul simțurilor ardea încă. […] Mi-am potolit carnea nesupusă cu săptămâni întregi de post". O experiență dramatică, pe care pictorul nu intenționează deloc s-o îndulcească cu penelul său: „Acolo unde găseam o văioagă, un munte aspru sau o ieșitură crestată în stâncă, acolo adăstam să mă închin, făcând din acel loc carceră pentru carnea mea", continuă sfântul.

Artiștii epocii obișnuiesc să prezinte ciorne și să-i informeze pe comitenți asupra stadiului de înaintare a lucrărilor. Probabil că, în fața unei asemenea drame duse până la exasperare, clienții lui Leonardo au renunțat să mai cumpere tabloul. Trăirile sfântului trebuie să fi fost prea intense și umane în ochii concetățenilor lui Leonardo. Mai ales dacă analizăm și alți sfinți Ieronim, zugrăviți de contemporanii săi în aceeași perioadă: cu toții vrăjiți de experiența unui Dumnezeu care

revarsă asupra lor liniștea, transformându-i în ființe perfecte, de neatins. Fără îndoială, o versiune a noțiunii de sfințenie care răspunde perfect gândirii dominante, mult mai intelectuală și spirituală decât cea davinciană. Altfel spus, o convenție, pe care însă Leonardo nu este interesat s-o respecte.

Un contract opresiv

Iată însă că, după acel *Sfânt Ieronim* abandonat la jumătate, chiar tatăl său este cel ce-i procură o nouă ocazie de afirmare, dar tânărul artist nu se dezminte, abordând aceeași atitudine ireverențioasă față de tradiție. Ser Piero este de mai mult timp în relații profesionale cu augustinienii de la San Donato in Scopeto care, primind în donație un teren, au în sfârșit posibilitatea să comande o piesă de altar pentru biserica lor. Acestea sunt circumstanțele în care intră în joc Leonardo, semnând un contract de-a dreptul bizar pentru realizarea unei „Adorații a magilor". Bizar, căci pentru opera sa nu va fi plătit în bani și nici nu este prevăzut vreun avans: în schimbul lucrării, i se va ceda terenul pe care comunitatea augustiniană tocmai l-a primit moștenire, cu o valoare estimată de circa 300 de florini – o sumă gratificantă pentru un artist aflat la primii pași în carieră. Însă înțelegerea ascunde o capcană. Ca și cum o tranzacție atât de insolită n-ar fi fost de ajuns, călugării îl obligă pe pictor să plătească anticipat 150 de florini, cu titlu de zestre pentru o tânără – probabil fiica generosului lor donator; în plus, îi neagă și posibilitatea de a valorifica terenul după bunul plac, căci nu are voie să-l revândă imediat după intrarea în posesie. Mai mult, în contract nu este prevăzută nicio contribuție a mănăstirii pentru procurarea de materiale. Artistul va trebui să lucreze luni și luni la rând fără să primească niciun ban, sperând apoi că se va alege totuși cu ceva de pe urma unei parcele de

teren; iar între timp, va vărsa jumătate din ipoteticul său venit în contul unei tinere mirese. Un contract pe care, desigur, oricine l-ar fi considerat inacceptabil, poate chiar o bătaie de joc.

Abia eliberat de sub tutela lui Verrocchio, Leonardo se regăsește imediat în situația de a da piept cu greutățile unei piețe de artă cu care raporturile nu sunt foarte senine. Totuși, în ciuda condițiilor absurde, pictorul acceptă înțelegerea – poate pentru că e conștient de faptul că la Florența e normal ca înțelegerile dintre artiști și comitenți să nu fie respectate. De altfel, patru luni mai târziu, călugării constată că opera se află într-o gravă întârziere, iar pentru a accelera lucrările consimt să-i îndeplinească pictorului o cerere: 28 de florini pentru achiziționarea de pigmenți și foiță de aur de la șpițeria călugărilor Ingesuati. Este evident că monahii se așteptau la un tablou care să amintească de frumusețea decorativă a unui Gentile da Fabriano sau Domenico Veneziano, o explozie de aur și dantelării care să încânte privirile enoriașilor. Sau cel puțin la o scenă cât mai apropiată de cea a Magilor zugrăviți de Benozzo Gozzoli la capela de la Palatul Medici: un cortegiu de cavaleri bogați și doamne din înalta societate care le aduc omagiu celor mai importanți membri ai familiei conducătoare florentine.

Însă Leonardo abordează o cu totul altă cale. Novici într-ale artei, călugării n-ar fi putut bănui cu niciun chip că tânărul da Vinci le pregătea în secret o mare provocare.

Nimic nu mai e ca înainte

Orice „Adorație a Magilor" prevede ca Maria să fie plasată, în poziție șezândă, fie în latura din stânga, fie în cea din dreapta a scenei, eventual sub acoperișul ieslei și înconjurată de Iosif, bivol și măgăruș. În felul acesta, cortegiul regal se poate lungi oricât de mult, pierzându-se treptat în depărtare. În prim-plan

apar armăsari de rasă cu harnașamente elegante, demnitari în prețioase veșminte orientale, animale de companie de toate speciile, ogari, iepuri, ba chiar și păuni. La categoria „scene sacre", *Adorația* este cel mai bine plătită de pe piață, întrucât pictorii trebuie să se aventureze în zugrăvirea a numeroase corpuri, chipuri și poziții; iar costul unei picturi în epocă se calculează pornind de la numărul de figuri reprezentate. Asemenea personajelor aliniate în sarcofagele romane, protagoniștii scenei se perindă ordonat prin fața lui Iisus, așteptându-și calmi și senini rândul. Bărbați, femei și copii, cu toții în poze armonioase și cuviincioase, exact așa cum stau lucrurile și în realitate, la procesiunile anuale ale Magilor organizate de familia Medici pe străzile principale ale Florenței.

Însă Leonardo vine să dea peste cap acest șablon (*vezi* figura 5): nici urmă de calm și seninătate în *Adorația* lui.

În primul rând, hotărăște să mute Fecioara cu pruncul în centrul scenei: în felul acesta, credincioșii care o remarcă de la distanță sunt imediat atrași către altarul pe care tronează tabloul, aproape aspirați de perspectiva centrală care converge în punctul reprezentat de chipul Mariei. Apoi, artistul își imaginează că epifania lui Iisus declanșează un adevărat delir în rândul mulțimii, care dă năvală, călcându-se în picioare, să-l admire pe regele iudeilor. Da Vinci pornește din nou de la sfintele scripturi, în care se relatează în mai multe rânduri despre trepidația care-i cuprinsese pe Magi. O emoție irezistibilă șerpuiește de-a lungul mulțimii de chipuri care se ițesc printre stânci: în dreapta, în spatele unui bătrân cu barbă căruia parcă nu-i vine să-și creadă ochilor, avem sentimentul că revedem același chip „cioplit" din *Sfântul Ieronim*. Magii sunt îngenuncheați: Baltazar îi întinde pocalul de aur lui Hristos, în timp ce urna cu tămâie de la Melchior se află deja în mâinile lui Iosif, plasat în spatele Mariei. În prim-plan, ceva mai departe

de grup, apare tânărul Gaspar, care ține în mână o bucată de smirnă. Cineva arată cu degetul spre bolta cerească, poate pentru a-i atenționa pe ceilalți asupra stelei-cometă oprite chiar deasupra copilului. Un gest care va deveni recurent în alte opere ale lui Leonardo. În timp ce micul Iisus, sobru și autoritar, își binecuvântează generoșii musafiri, credincioșii se lasă purtați pe aripile unui delir eliberator.

Dacă artistul s-ar fi limitat la aceste detalii, poate că opera sa ar fi trecut examenul augustinienilor. Însă în tablou sunt camuflate enigme pe care experții n-au reușit să le dezlege nici până în ziua de astăzi. De-o parte și de alta a mulțimii apar un tânăr – în extrema din dreapa – și un vârstnic, în stânga: sunt așa-zișii „comentatori", singurii neimplicați emoțional în desfășurarea evenimentelor, privind altundeva. Bătrânul își ține bărbia în palme, într-o atitudine reflexivă, în vreme ce flăcăiandrul pur și simplu privește către un punct situat dincolo de cadru. Nu sunt figuri simbolice și nu au nicio influență asupra sensului istoric al episodului, ci au rolul unei cortine scenice, „închizând" cadrul și accentuând impresia de densitate a mulțimii. Rolul lor este acela de a-l invita pe observatorul tabloului să pătrundă în esența scenei, constituind un expedient foarte frecvent în arta plastică a epocii, coborât direct de pe sarcofagele antice. Însă Leonardo a ținut să le atribuie celor două personaje ipostaze nemaiîntâlnite până atunci: sunt două figuri diferite ca vârstă, două contrarii.

> *Dico anche che nelle istorie si debbe mischiare insieme i retti contrari,* scrie artistul, *perché danno paragone l'uno a l'altro […]. Cioè il brutto vicino al bello, e 'l grande al piccolo e* 'l vecchio *al* giovane, *il forte al debole*[1].

---

[1] Text cu grafie originală: „Mai spun și că în povești trebuie amestecate laolaltă caracterele contrare, pentru a face comparație între ele […]. Adică urâtul lângă frumos, mare lângă mic și *bătrân* lângă *tânăr,* puternic lângă slab" (n. tr.).

Bătrânul pare să reflecteze la scena din fața sa, iar tânărul își întoarce privirea de la Fecioara cu pruncul, poate pentru că nu reușește să suporte acea manifestare a dragostei materne, exact ca în cazul personal al pictorului.

În partea superioară a tabloului artistul dă expresie unui adevărat joc rebusistic. Un cavaler riscă să fie aruncat din șa, alți doi se pregătesc să se lovească violent, un grup de muncitori energici urcă și coboară pe o scară lungă, cărând materiale pentru reconstruirea unui palat aflat în ruină. Da Vinci a studiat cu mare atenție această scenă: printre însemnările sale au rămas numeroase schițe care precedă lucrarea de pe panoul de lemn. Niciuna însă nu aduce vreo lămurire referitoare la cele ce se petrec în spatele lui Iisus și al Mariei. În plus, nici urmă de cortegiul magilor atât de drag colegilor săi de breaslă. Se intuiesc mai multe episoade care prind viață în fața ochilor noștri, însă nu ne putem da seama de unde să începem. Poate e vorba pur și simplu despre haosul și alienarea care răscolesc mintea oamenilor, și care pot fi domolite doar de întâlnirea cu Iisus. Poate că este o relatare a luptelor dintre Magi, care par să fi fost dușmani înainte să se fi întâlnit pe drumul spre Bethleem.

Până în momentul în care nu va ieși la lumină o hârtie sau un text inedit al lui Leonardo, această operă va rămâne un mister. Chiar și așa însă, ea ne este de folos pentru a înțelege parcursul pe care pictorul îl urmează în compoziția capodoperelor sale. Înaintează prin încercări repetate, aglomerând figuri una peste alta, se răzgândește pe parcurs și suprapune imagini dintre cele mai diverse. Irosește luni de-a rândul pentru studiul pe hârtie al unor personaje și scenarii, însă nici măcar când trece la lucrarea de pe suportul final nu este sigur pe intențiile sale. E răscolit de o neliniște continuă, care duce în cele din urmă la compromiterea produsului finit. Iar clienții săi nu pot asista

liniștiți la toate acestea, căci până la ultima tușă de penel nimeni nu știe cum va arăta tabloul.

Iar în cazul călugărilor de la San Donato, aceste condiții par să fi fost mult prea greu de acceptat, iar opera – ca și altele dinainte – va rămâne neterminată. Un alt proiect ratat, ca aproape toate cele pe care da Vinci le-a început la Florența. Orașul nu se arată prea generos cu tânărul artist, care primește o ultimă lovitură chiar în timp ce lucrează la *Adorație*.

Tot răul spre bine

În octombrie 1481, colegii cei mai apropiați ai lui Leonardo primesc cea mai prestigioasă însărcinare la care putea aspira un artist din Italia acelor vremuri: Lorenzo de' Medici, căruia îi place să se folosească de pictorii florentini în rafinatele sale operațiuni diplomatice, răspunde unei cereri a papei Sixt al VI-lea și-i trimite la Roma pe Perugino, Cosimo Rosselli, Luca Signorelli, Ghirlandaio și Botticelli. Cu toții, stelele în ascensiune ale noului curent în pictură, cei mai mulți dintre ei ieșiți din atelierul lui Verrocchio; au fost chemați să decoreze pereții noii capele pontificale, Capela Sixtină. Magnificul nu pierde astfel ocazia să remedieze relațiile cu papalitatea după tragicele evenimente din timpul conjurației Pazzi, exportând astfel și gustul rafinat de la curtea sa. Este momentul în care Renașterea florentină începe să se afirme și în restul Italiei. Lista de nume naște bănuiala că Lorenzo i-a trimis la Roma doar pe artiștii din anturajul său intelectual, de care Leonardo a fost ținut mereu departe. Iată de ce Magnificul nu consideră că da Vinci i-ar fi de ajutor pentru această misiune. Probabil o mare iluzie pentru artist, care-și vede premiați toți colegii de atelier, cu excepția lui. Și totuși, era de așteptat, căci Leonardo este prea imprevizibil și îndrăzneț în operele sale, iar Lorenzo

nu riscă să aibă parte de proteste din partea Papei, în caz că artistul ar compune vreo imagine ireverențioasă sau nu ar respecta termenele de lucru.

Este însă posibil ca nu doar originalitatea lui da Vinci să fie motivul pentru care acesta ratează ocazia să participe la decorarea Capelei Sixtine.

Cu câțiva ani în urmă, în 1476, Leonardo a primit o grea lovitură, fiind acuzat mișelește de sodomie. Un denunțător anonim îl reclamă, în solidaritate cu alți tineri, pentru acte obscene împotriva lui Iacopo Saltarelli, un băiețandru de numai șaisprezece ani. Iacopo își oferă serviciile ca model mai multor ateliere, servicii care însă par să nu se fi limitat doar la sesiuni de pozat. Conform acuzației, da Vinci și unii dintre prietenii săi profitau de trupul băiețandrului nu doar în timpul orarului de lucru, ci și mult după aceea… În realitate, homosexualitatea era foarte răspândită în Florența acelor vremuri, fiind tolerată cu multă seninătate. De altfel, germanii folosesc, nici mai mult, nici mai puțin, termenul de *Florenzer* pentru a-i indica pe homosexuali. Pedepsele extrem de severe prevăzute pentru sodomiți – castrarea, pentru adulți, respectiv mutilarea mâinii sau a piciorului, pentru adolescenți – sunt foarte rar aplicate. De altfel, neaducându-i-se nicio dovadă concretă, judecătorul nu admite acuzația, achitându-i cu o sentință definitivă pe toți acuzații. Nu e exclus ca în emiterea verdictului să-și fi vârât coada și Ser Piero, care nu voia să-și ruineze prestigiul din cauza acelui fiu nu doar nelegitim, ci și pervers pe deasupra. Oricum, artistul trebuie să fi fost cuprins de o mare teamă, din moment ce din anii aceia datează un proiect de-al său privind un curios „instrument de deschis o temniță dinăuntru". Din fericire pentru el, nu va avea niciodată nevoie de așa ceva, însă n-avea să se mai poată elibera niciodată de această umbră căzută peste numele

său. Iar Lorenzo, care de fapt își trimite pictorii la Roma într-o misiune diplomatică, nu poate permite ca un Papă integru și bigot precum Sixt al VI-lea să se afle sub același acoperiș al palatelor vaticane cu un presupus sodomit. Proverbiala sa clarviziune îi sugerează să-l omită pentru moment pe artist, care însă rămâne la dispoziția curții florentine.

Iar ocazia de a fructifica talentul lui Leonardo nu întârzie să apară, deși în cu totul alte circumstanțe decât s-ar fi așteptat el. Din nou, soarta îi rezervă o surpriză care la prima vedere pare mai curând o insultă, dar care se demonstrează în realitate drept prima sa mare oportunitate.

Capitolul 5

Dispus la orice

După plecarea colegilor săi la Roma, Leonardo rămâne practic singur la Florența. Oricine altcineva în locul lui ar fi considerat că l-a prins pe Dumnezeu de un picior: zona era, în sfârșit, liberă de posibili rivali – o ocazie cum nu se poate mai potrivită pentru a da avânt unei cariere încă neîncepute cu adevărat. Însă exact într-un asemenea moment, destinul îl surprinde nepregătit. Căci sfârșește și el în morișca cu artiști, poeți și intelectuali pe care Lorenzo de' Medici adoră să-i trimită „în dar" aliaților săi. I-a venit și lui rândul, însă nu primește misiunea la care se aștepta. Nu pentru o frescă sau un monument îl trimite Magnificul la curtea lui Ludovico Sforza, în anul 1481. Da Vinci este desemnat să însoțească un instrument muzical – o liră din argint nemaivăzută până atunci, de forma unui craniu de cal, cu „forma neobișnuită și ciudată [...], pentru a căpăta un sunet mai armonios și mai puternic". O adevărată bijuterie, nimic de zis, însă aceasta nu era deloc misiunea pe care și-ar fi dorit-o. Nu e încă limpede, se pare însă că Leonardo s-ar fi ocupat el însuși de proiectarea și turnarea acestui obiect neverosimil. Prin urmare, nu i-a folosit la nimic născocirea unui sfânt Ieronim în luptă sfâșietoare cu ispita. Și în zadar a demonstrat că poate oricând transforma o „Adorație" într-o explozie de emoții. În ochii familiei Medici, da Vinci

e mai valoros și absolut inofensiv în calitate de orfevru și de muzician. Totuși, el nu se pierde cu firea, însușindu-și misiunea ca pe o oportunitate pentru relansarea activității. Cine știe câte capodopere putea realiza într-o metropolă ca Milano, un oraș de trei ori mai mare decât Florența, dar unde nu sunt prea mulți artiști care să-i poată face concurență.

Împotriva oricăror convenții

În realitate, debutul său pe scena milaneză nu este tocmai unul exploziv. Da Vinci nici măcar nu vorbește dialectul locului, nefiind prin urmare exclus să fi întâmpinat probleme de comunicare, din moment ce începe să noteze în foile lui cu însemnări anumite expresii tipic lombarde, ca și cum ar vrea să le rețină.

În ciuda misiunii încredințate de Magnific, artistul face destule eforturi să se integreze la curtea milaneză și să-i intre în grații lui Ludovico il Moro. Printre evenimentele carnavalului din 1482 de la Castelul Sforza se desfășoară și un *paragone* – o întrecere improvizată între muzicanți, pe care Leonardo probabil că o câștigă mulțumită rezonanței melodice a curiosului său instrument. Deocamdată însă, în ochii ducelui el nu e altceva decât unul dintre numeroșii menestreli care se produc pe scena castelului – și nici măcar un maestru în devenire. O demonstrează faptul că prima însărcinare din partea lui Ludovico avea s-o primească abia peste câțiva ani; primul său contract milanez nu este în niciun fel legat de curtea familiei Sforza.

Acesta îi parvine în anul 1483, în mod indirect, prin intermediul atelierului fraților Evangelista și Ambrogio de Predis, cu care se asociază pentru realizarea unei piese de altar pentru capela Confreriei Santa Maria della Concezione, de pe lângă biserica San Francesco Grande (astăzi dispărută). Iată așadar că, după ce a lucrat ani de-a rândul la opere realizate în cadrul atelierului Verrocchio la mai multe mâini, artistul se regăsește

din nou implicat într-un proiect colectiv. Nu e deloc exclus ca în perioada respectivă da Vinci să fi fost găzduit chiar la de Predis, în zona Porta Ticinese. De data aceasta, lui îi revine unica imagine centrală a unei ancone, o piesă de altar gigantică, compusă din mai multe panouri unite printr-o structură de lemn lucrat în aur. Asociații săi aveau de pictat cei patru îngeri muzicieni de pe panourile laterale, figura lui Dumnezeu de pe cornișa superioară și cele patru scene din viața sfântului Francisc din partea de jos a polipticului, în predelă. În spatele panoului pictat de Leonardo va fi plasată statuia Fecioarei cu pruncul, care se va înfățișa credincioșilor doar atunci când un mecanism ingenios va deplasa tabloul. O operă cu adevărat avangardistă, căci genul acela de mașinării pentru altare va fi la modă în special în secolul al XVII-lea.

Misiunea, care inițial pare să decurgă ca la carte, se va complica brusc, alegerile lui Leonardo punând din nou în pericol întreaga operațiune.

Acesta este unul din rarele cazuri în care contractul semnat de artist a fost găsit. Aflăm astfel că, așa cum era obiceiul, confreria se implică până și în cele mai mici detalii privind modul de execuție al lucrărilor. Pentru celebrarea Imaculatei Concepții, o sărbătoare instituită cu numai câțiva ani înainte de papa Sixt al IV-lea, comitenții se așteptau să li se înfățișeze privirii stoluri de îngeri și profeți care o înconjoară pe Maria, înveșmântată „în brocart de aur și azuriu-ultramarin”, o imagine fidelă canoanelor convenționale stabilite de modelul iconografic al Sacrei Conversații. Conform acestora, personajele pot fi reprezentate în „manieră greacă sau modernă”, unde manieră grecească înseamnă: copiată după model clasic. Aur, albastru ultramarin, ipostază în stil antic… ni se pare, nu-i așa, că recunoaștem aici o operă de Boticelli sau de Perugino. Este evident însă că acela este modelul stilistic în vogă, din moment ce este folosit la

pictarea pereților Capelei Sixtine. Pentru fundal, membrii confreriei comandă o scenografie formată din „munți și pietre lucrate în ulei, despărțite de mai multe culori". Indicații destul de precise, care însă nu se vor dovedi de niciun folos. La finalul lucrării, Leonardo le va fi dat satisfacție doar în privința peisajului stâncos. Pentru tot restul, contractul confirmă aversiunea lui absolută față de tradiție; când are posibilitatea, lucrează după bunul său plac, ignorând schemele impuse de clienți. Pentru el, acordurile scrise sunt simple formalități și nimic mai mult.

În sânul mamei-naturi

Fecioara înconjurată de îngeri și sfinți comandată de confrerie se transformă însă într-unul dintre cele mai misterioase tablouri pictate în secolul al XV-lea – *Fecioara între stânci* (*vezi* figura 6) –, o scenă pe care, din motive încă neclare, Leonardo o va picta de două ori. În locul unei scene canonice, artistul se oprește din senin asupra unui eveniment aproape necunoscut și mai curând ambiguu, complet diferit de cel solicitat de comitenții săi. În fața unui perete stâncos și neumblat de oameni – care probabil evocă pântecele nepângărit al Mariei – se desfășoară scena misterioasei întâlniri în deșert dintre Iisus și Sfântul Ioan. Un episod care nu apare în Biblie, dar care se perpetuează în istoria artelor prin intermediul Evangheliilor apocrife, texte neacceptate de Biserică, conținând istorisiri ale unor evenimente destul de neclare, cu trimiteri la magie și incursiuni pe terenul alunecos al ereziei. Texte ambigue, care însă înregistrează un succes uriaș în rândul înstăriților proteguitori ai artelor, care le folosesc ca sursă de inspirație pentru operele destinate colecțiilor lor private. Și totuși, nimănui înaintea lui Leonardo nu-i trecuse prin minte să zugrăvească o scenă apocrifă pe o piesă de altar. În epocă, episodul întâlnirii dintre copiii

Iisus și Sfântul Ioan în deșert nu primise încă consimțământul Bisericii. Artistul neglijează însă acest detaliu, înmănunchind în scena sa mai multe episoade. Astfel, în Protoevanghelia lui Iacob se povestește că Elisabeta, mama lui Ioan, fuge cu fiul ei în deșert ca să-l salveze de masacrul inocenților, invocând protecția lui Dumnezeu: în momentul acela „muntele se deschise într-o grotă și-i primi înăuntru […] și o lumină le lumina calea, căci îngerul Domnului îi însoțea și le purta de grijă". Leonardo se inspiră din această relatare pentru decorul sălbatic al tabloului său. În „Cartea copilăriei Mântuitorului"[1] se povestește că, într-o bună zi, Iisus și Maria îl găsesc pe micul Ioan în lacrimi, lângă trupul neînsuflețit al mamei sale; Hristos îl îmbărbătează, iar Fecioara îl încredințează spre ocrotire unui înger. Ambele povestiri par să fi inspirat scena acestui tablou.

Ilustrarea lor în altarul unei biserici sună mai curând a afront și, ca și cum n-ar fi fost îndeajuns, pictorul le îmbogățește cu o serie de enigme pentru care nu oferă niciun indiciu de dezlegare. Maria, micul Ioan, Iisus și îngerul Uriel sunt reuniți într-un soi de joc circular de priviri și gesturi, în care suntem implicați și noi, spectatorii. Fecioara îl împinge ușor cu mâna pe Botezător către Hristos: în genunchi, copilul întinde mâinile împreunate către verișorul său, care la rândul său îl binecuvântează, în timp ce îngerul îl susține din spate. Privirea dulce și resemnată a Mariei devine punctul central al unei piramide; figura Fecioarei domină protector asupra celor doi copii, lăsându-și ușor mâna perfect desenată pe creștetul lui Iisus. Este momentul în care întreaga atenție a privitorului se mută către Uriel, prezența care stârnește cea mai mare nedumerire. În prima versiune a operei (aflată astăzi la Luvru), îngerul îi

[1] În original: *Liber de Infantia Salvatoris,* o variantă în limba latină a *Protoevangheliei lui Iacob,* scrisă probabil în jurul secolului al XIV-lea (n. tr.).

fixează pe credincioși cu o privire languroasă, indicându-l cu degetul pe micul Ioan. Folosindu-se de privirea magnetică, parcă îl ia pe spectator de mână ca să-l conducă spre Botezător, pășind peste figura lui Iisus. Este adevărat că sfântul Ioan se număra printre protectorii confreriei, gestul putând fi astfel interpretat ca o formă de slavă pentru comitenții lucrării, dar în același timp este cât se poate de curios faptul că, în cea de-a doua versiune a tabloului (cel păstrat astăzi la National Gallery din Londra), unicul gest care dispare este chiar cel al mâinii ridicate a lui Uriel (*vezi* figura 7).

Fără îndoială că îngerul lui Leonardo este o figură ambiguă. N-ar fi exclus ca artistul chiar să fi luat drept model chipul unei tinere femei. Avem de-a face cu un personaj androgin, un adevărat pericol. Prezența sa generează o serie de suspiciuni pe care clienții nu le pot accepta: nimeni nu-și poate asuma riscul ca Botezătorul să apară ca fiind mai important decât Hristos și nici pe acela ca Fecioara să fie trecută în plan secundar. Micul Ioan și Iisus seamănă atât de mult, încât la prima vedere privitorului îi este greu să facă distincție între ei, rămânând dezorientat de tot acel vârtej de trimiteri continue de la un personaj la altul. Mai mult, există voci care îl suspectează pe da Vinci că și-a însușit teoriile venerabilului Amedeo Mendes da Silva, un franciscan care frizează erezia. Călugărul elaborase una dintre cele mai insidioase teorii aflate în circulație la acea vreme în Milano, anume că sfântul Ioan se plasează pe același palier cu Hristos, întrucât profetul ar fi ultimul reprezentant al religiei ebraice, în vreme ce Iisus întruchipează o religie înnoită. În opinia lui, ebraismul și creștinismul ar fi religii gemene, niciuna superioară celeilalte, ci una și-aceeași deopotrivă. Iată de ce în tablou Iisus ș Ioan sunt identici, iar Maria caută să-i aducă laolaltă pe cei doi copii. N-ar fi deci de mirare ca membrii confreriei să fi privit această imagine cu suspiciune.

UN ȘANTAJ ÎN TOATĂ REGULA

Această versiune a *Fecioarei între stânci,* cea în care îngerul face un gest cu degetul arătător, privind cu duioșenie către un punct din afara cadrului, va sfârși, după lungi tratative, în mâinile unui colecționar încă neidentificat, iar apoi la Luvru. Înainte însă de a se ajunge la acest deznodământ, Leonardo se vede obligat, în 1490, să-l conjure pe Ludovico il Moro să intervină pe lângă membrii confreriei, pentru a clarifica situația operei la care lucra de mai bine de șapte ani. Situația la care avea să se ajungă este mai mult decât bizară. Pare absurd, totuși, în 1483, da Vinci și frații de Predis au semnat contractul fără să stabilească valoarea totală a anconei: s-a căzut la învoială asupra unei compensații lunare de 40 de lire, negociindu-se ca la momentul finalizării lucrărilor să fie plătit un eventual sold. Așa cum era însă previzibil, la momentul predării tabloului, părțile nu reușesc să ajungă la o înțelegere. Artiștii declară că au cheltuit toate cele 800 de lire stabilite inițial și cer un sold de 1 200 de lire, în timp ce confreria oferă, doar pentru piesa de altar lucrată de Leonardo, o sumă ridicolă: 100 de lire.

Cum e oare cu putință să fi existat o diferență atât de mare între cerere și ofertă? Foarte probabil, membrii confreriei erau încă la stadiul în care considerau un tablou drept un prestigios produs artizanal, în timp ce artiștii pretind să fie recompensați și pentru concepția de natură intelectuală. Este aceasta o dovadă a modului în care evoluează rolul lor în cadrul societății italiene: Leonardo și Ambrogio se așteaptă să fie apreciați și recompensați pentru creativitate, nu doar pentru tehnica zugrăvirii. Scos din răbdări de rezistența clienților, de Predis amenință că nu le va preda lucrarea, direcționând-o către un cumpărător care le-a oferit o sumă mult mai mare. O poziție care sună a șantaj.

Doar intervenția ducelui mai poate rezolva o situație atât de confuză: Il Moro nominalizează un juriu format din experți care reprezintă interesele tuturor părților implicate, însă se pare că nici această măsură nu a dat roade. Artiștii se văd obligați să ceară înlăturarea primei versiuni a *Fecioarei între stânci* de la biserica San Francesco, înlăturând astfel starea de stânjeneală generală cauzată de o scenă atât de neobișnuită. Începe astfel o îndelungată acțiune judiciară care se va încheia abia treisprezece ani mai târziu, când Leonardo se va vedea obligat să picteze a doua versiune a tabloului.

Schimbare de decor

Când artistului îi vine sorocul să se întoarcă asupra acestui subiect, în primul rând îl transformă pe Uriel într-o prezență mult mai discretă, care se limitează să-l urmărească cu privirea pe micul Ioan, evitând astfel să-l mai intrige pe spectator. În acest mod, Leonardo se pune la adăpost de acuzația că ar fi un discipol al teoriilor amadeite[1]. Scena, pentru care Leonardo folosește același șablon de la prima versiune, apare oarecum în suspensie, fiecare gest fiind perfect controlat. Lumina iradiază doar asupra personajelor, lăsând în penumbră întregul peisaj și zonele cu mai puțină relevanță în poveste: de altfel, da Vinci nu pictează nici măcar mâna îngerului care îl susține de la spate pe Iisus. Detaliul, plasat într-o zonă a tabloului lipsită de lumină, pare neterminat. Mâna se contopește cu trupul copilului pentru că este un detaliu ce poate fi trecut cu vederea. Niciunul dintre colegii săi de breaslă nu a îndrăznit o asemenea abordare. Doar Caravaggio își va permite să procedeze la fel, însă un secol mai târziu.

---

[1] De la numele călugărului Amadeo Menez de Sylva (1420–1482), originar din Portugalia, reformator al Ordinului Franciscan, fondatorul Congregației Amadeite (n. red.).

În *Fecioara*, Leonardo se concentrează în realitate în primul rând asupra construirii unei scheme geometrice studiate cu multă atenție, camuflată dincolo de poziția și expresiile personajelor. Cele patru figuri sunt dispuse în așa fel încât să formeze un pentagon în care trupul Mariei devine un triunghi isoscel – exact formele pe care filozofii pitagoreici le-au identificat în studiul secțiunii de aur, respectiv raportul numeric care stabilește proporțiile elementelor naturale. Gesturile în aparență spontane ale acestor figuri se bazează, în schimb, pe un echilibru matematic, rezultat al calculelor care îl pasionează pe Leonardo în primii săi ani milanezi. Da Vinci este pur și simplu fascinat de studiul algebrei aplicate în natură, cu ajutorul căreia caută reperele unei armonii secrete, cu responsabilitatea și pregătirea teoretică de care nu a avut parte în perioada cât a locuit la Florența: iar compoziția calibrată a *Fecioarei între stânci* este un prim rezultat evident. Cu toate acestea, chiar dacă figurile rămân închise în interiorul unei scheme precise, artistul evită riscul ca privitorul să le perceapă drept blocate în mișcare sau pur și simplu statice. Între timp, a evoluat enorm față de incertitudinea demonstrată în *Buna Vestire* din perioada florentină. Chiar și genul de emoții confuze, scăpate de sub control, din *Adorația magilor,* par o amintire îndepărtată.

După aplicarea corecțiilor, în altarul capelei va ajunge cea de-a doua versiune a piesei de poliptic, căreia abia în secolul al XVII-lea o mână necunoscută îi va adăuga aureolele (pe care Leonardo nu le pictează niciodată). Tot atunci, micul Ioan va fi dotat cu obișnuita sa cruce din trestie, pe care Leonardo n-a simțit nevoia s-o schițeze. Din momentul acela, nu mai exista riscul confuziei între cei doi copii, atât de asemănători și atât de plini de mister.

Pe 23 octombrie 1508, la peste douăzeci și cinci de ani de la primul contract privind această operă, Ambrogio încasează ultima rată, iar Leonardo ratifică plata. În sfârșit, totul se rezolvă,

dar amintirea dificilului debut milanez îi răscolește încă memoria artistului florentin.

În căutare de lucru

Revenind la firul narațiunii noastre, ne întoarcem la primii ani milanezi ai lui Leonardo. Complicatul episod al *Fecioarei între stânci* demonstrează cu prisosință faptul că începutul de carieră în Lombardia a fost un drum anevoios, în pantă, lucru atestat în mod limpede și de primul contact cu Ludovico Sforza și Curtea acestuia, imediat după sosirea artistului, în 1481. Leonardo nu pare să fi fost precedat de faima sa, iar descinderea în oraș a făcut-o mai curând pe vârfuri. Are treizeci de ani, însă n-a ajuns încă să facă ceea ce-și dorește cu adevărat. Îi reușește atât de bine totul, încât nici el nu știe exact ce vrea să fie: pictor, muzician, orfevru, poet, inginer, om de știință sau toate acestea la un loc? Tactica pe care o alege pentru a stabili un contact cu ducele nu face decât să confirme neliniștile răscolitoare pe care le traversează în această perioadă.

Da Vinci nu mai fusese la Milano, totuși, știe foarte bine că metropola din nord trece prin momente de transformare radicală, sub imboldul acestui conducător atât de plin de voință și ambițios. Ludovico ordonă exproprierea unor zone întinse din oraș cu scopul de a construi străzi moderne și funcționale, regularizând astfel labirintul de ulicioare insalubre și zgomotoase din centrul istoric. Dedicat procesului de *decorem et la magnificentiam* a Lombardiei, el îi implică și pe ceilalți nobili din regiune, cărora le cere să construiască palate și să îmbunătățească aspectul propriilor orașe, de la Pavia la Vigevano, de la Lodi la Cremona. Șef de stat abil, cu multă inteligență, se mișcă în contextul delicatei situații politice italiene, mizând totul pe industria mătăsii, motiv pentru care extinde cultura de dud de-a lungul și de-a latul întinselor câmpii lombarde. Nu e exclus ca tocmai de

la acest fapt să i se tragă și supranumele de „il Moro” (în latină, „dud” se spune *morus*). Însetat de putere, investește în orice activitate care îi poate consolida stăpânirea. În cadrul acestei strategii, arta ocupă însă un rol cu totul marginal.

Leonardo știe toate acestea foarte bine și de aceea recurge la o modalitate cu totul singulară de a-l aborda pe duce. Nu caută recomandări din partea colegilor de breaslă sau a unor cardinali și nici nu-și face iluzii că un tablou oferit în dar ar putea înmuia inima lui Ludovico. Cu totul altele sunt argumentele care-i pot atrage atenția lui Il Moro. Cu câteva luni înainte să accepte comanda pentru *Fecioara între stânci*, și având încă vii în memorie refuzurile dureroase din partea lui Lorenzo Magnificul, artistul hotărăște să compună o scrisoare destinată direct ducelui, în care enumeră toate tipurile de servicii dispus să și le pună la dispoziția acestuia. De teama greșelilor de ortografie și a scrisului ilizibil, preferă să dicteze scrisoarea unui copist profesionist. Însă, parcurgând lista de activități, rămânem pur și simplu descumpăniți. Da Vinci afirmă că știe să construiască *„ponti leggerissimi et forti”*, cu ajutorul cărora se pot traversa chiar și șanțurile de apărare ale unor castele inexpugnabile. La nevoie, poate *„toglier via l'acqua de fossi”*, în cel mai scurt timp, și *„ruinare omni rocca o altra fortezza”*. Nu există apărare care să poată rezista în fața invențiilor sale. Leonardo are soluții pentru toate genurile de arme:

> *…bombarde, mortari et passavolanti di bellissime et utile forme, fora del comune uso […] briccole, mangani, trabucchi […] varie et infinite cose da offender et difender*[1].

---

[1] Fragmente de text cu grafie originală: „poduri foarte ușoare și întărituri”; „evacua apa din șanțuri”; „distruge orice stâncă sau alt gen de fortificație”; „bombarde, mortiere și aruncătoare de ghiulele de forme dintre cele mai frumoase și folositoare, ieșite din comun […], bricole, catapulte, baliste […], diferite și nenumărate obiecte de atac și apărare” (n. tr.).

Făcând apel la orgoliul de comandant de oști al ducelui, artistul îi mărturisește că simte nevoia să-i dezvăluie cele mai tainice proiecte ale sale, pentru a transforma oastea ducatului de Milano în cea mai puternică armată a Europei. Și, în caz că Il Moro l-ar suspecta că este un fanfaron fără seamăn, e gata oricând să demonstreze că nu minte, putând organiza sesiuni de probe și experimente ale mașinilor sale infernale, eventual chiar în parcul din spatele Castelului Sforza. Însă detaliul cel mai surprinzător este acela că tehnicile în care s-a format ani la rândul la Florența, cele pe care se bazează adevărata lui meserie, sunt amintite în trecere la finalul scrisorii:

> *Item conducerò in scultura di marmore, di bronzo et di terra, similiter in pictura*[1].

Leonardo e dispus, nici mai mult, nici mai puțin, să-și schimbe profesia. După toate problemele întâmpinate la Florența, se pare că pictura nu-l mai pasionează.

Este adevărat că în atelierele epocii se practicau toate artele, inclusiv turnarea armelor și armurilor, însă în acest caz avem sentimentul că artistul ridică ștacheta mult prea sus pentru posibilitățile sale. Iar misiunea căreia ar trebui să-i acorde cea mai mare importanță – realizarea unei grandioase opere publice – ajunge inexplicabil în coada listei:

> *Ancora si poterà dare opera al cavallo di bronzo, che sarà gloria imortale et aeterno onore de la felice memoria del Signor vostro patre et de la inclita casa Sforzesca*[2].

Da Vinci știe foarte bine că, de cel puțin zece ani, curtea milaneză se gândește la realizarea unui uriaș monument ecvestru

[1] Text cu grafie originală: „De asemenea, voi executa sculpturi în marmură, în bronz și de lut, precum și picturi" (n. tr.).

[2] Text cu grafie originală: „Mai mult, se va putea pune în operă calul din bronz, către gloria nemuritoare și onoarea eternă a fericitei memorii a Seniorului tatăl domniei voastre, precum și a ilustrei Case Sforza" (n. tr.).

care să celebreze memoria lui Francesco Sforza, întemeietorul dinastiei conducătoare. Și mai știe ceva: că toți cei care s-au aventurat într-o asemenea trudnicie au dat greș. El, în schimb, se simte pregătit să realizeze opera, însă are bănuiala că il Moro are cu totul alte priorități. Prin urmare, consideră că e mai bine să pună accentul pe alt gen de activități, în așteptarea unor vremuri mai propice. Să fie oare la mijloc o strategie subtilă sau pur și simplu o tulburare de judecată?

Experții se întreabă dacă Leonardo era realmente în măsură să execute toate dispozitivele de luptă enumerate, dar și în ce împrejurări studiase și se deprinsese cu arta războiului, din moment ce aceasta nu pare să se fi aflat printre activitățile principale ale lui Verrocchio. Să se fi lansat oare Leonardo în promisiuni pe care nu și le putea onora? Pentru a respecta întru totul adevărul, trebuie să spunem că nimeni nu știe cu siguranță dacă scrisoarea respectivă a ajuns vreodată în mâinile lui Ludovico. Cele citate mai sus fac parte dintr-o simplă însemnare a artistului, căci o copie oficială nu a fost încă descoperită. Știm doar că, în acel moment, artistul e dispus să abandoneze pictura pentru a se concentra asupra ingineriei militare. O adevărată schimbare de macaz. Și, totodată, încă unul din numeroasele mistere neelucidate care învăluie cariera lui Leonardo, dar care ne spune foarte multe despre personalitatea acestuia.

Dând dovadă de o atitudine cameleonică, hotărăște ca de aici înainte să se adapteze oricărui gen de situații noi, evitând alegerile prea compromițătoare. Iar dacă la Milano, iată, e mai ușor să-și găsească de lucru ca inginer militar, trebuie să se arunce în horă și să-și fructifice pasiunea pentru mecanică. În acești ani, deși nu se află în serviciul lui Il Moro, ci lucrează la piesa de altar contractată de frații de Predis, i se înmulțesc desenele de instrumente și dispozitive, cărora le dedică aceeași atenție pe care le-o rezervase în trecut florilor și drapajelor. Cu

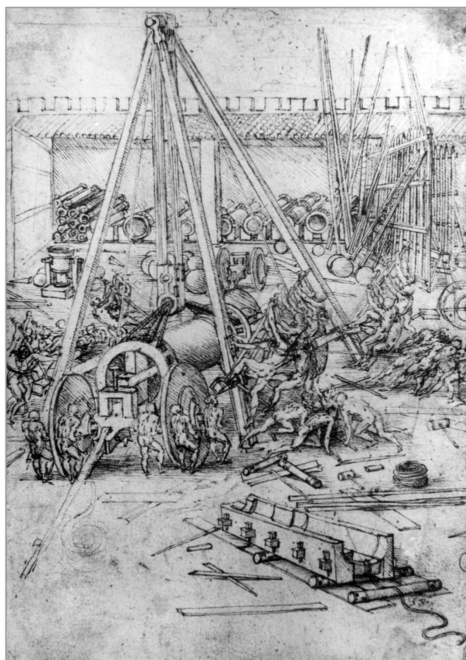
deosebirea că aceste studii nu sunt destinate să sfârșească într-o pictură pe vreun panou din lemn. Asemenea unui adevărat inginer militar, artistul analizează până în cele mai mici detalii șuruburi, roți și buloane, mărite și surprinse din toate unghiurile posibile. Însuflețite prin jocuri de lumini și umbre trasate cu multă atenție, acestea aproape că se transformă într-o serie de sculpturi tridimensionale. Dintre contemporani, Leonardo se dovedește unic în alcătuirea unui inventar de schițe atât de elaborat; niciun alt artist din vremea sa nu este în măsură să conceapă proiecte atât de rafinate – atât de spectaculoase și de complexe, încât mulți bănuiesc că n-au fost puse niciodată în practică.

UN ARSENAL IEȘIT DIN COMUN

Pe vremea lui Leonardo, ducii și seniorii îmbracă tunica militară atât de des, încât Italia întreagă pare mereu pe picior de război. Războaiele au devenit o adevărată artă, iar inginerii militari se bucură de un uriaș respect la curțile din Milano, Florența, Napoli, Ferrara, Roma, și mai departe, la Veneția, Paris sau Innsbruck, reședința împăratului[1]. Peste șaptezeci de procente din veniturile ducatului familiei Sforza se topeau în cheltuieli militare. Cererii puternice de arme inovative și de strategii imbatabile de luptă îi răspunde o întreagă generație de experți, care elaborează adevărate tratate tematice, demne de cele mai performante servicii secrete. Cel mai cunoscut și răspândit în epocă este *De re militari* a lui Roberto Valturio, pe care da Vinci are șansa să-l citească într-o versiune tradusă în limba populară chiar în perioada sosirii sale la Milano. Latina sa nu e încă la înălțimea unui text științific ca acela.

[1] Al Sfântului Imperiu Roman (n. tr.).

Din 1482 începe să umple mii și mii de foi cu o serie infinită de mecanisme ucigătoare, pentru care cheltuiește o cantitate uriașă de timp și energie. Așa cum a promis în scrisoarea către Moro, apare un „car acoperit, sigur și de neatacat", o structură enormă care urma să deschidă drumul trupelor de infanterie, creând breșe în primele linii ale inamicului. Vehiculul este atât de masiv și greu, încât e nevoie de efortul a patru cai pentru a-l urni din loc. O idee pe care însuși Leonardo o găsește absurdă, admițând că animalele s-ar fi speriat de zgomotele bătăliei și de spațiul prea strâns de manevră. La fel de desprinsă de realitate pare și invenția unei arbalete gigantice sau a unei roți care acționează șaisprezece arbalete cu

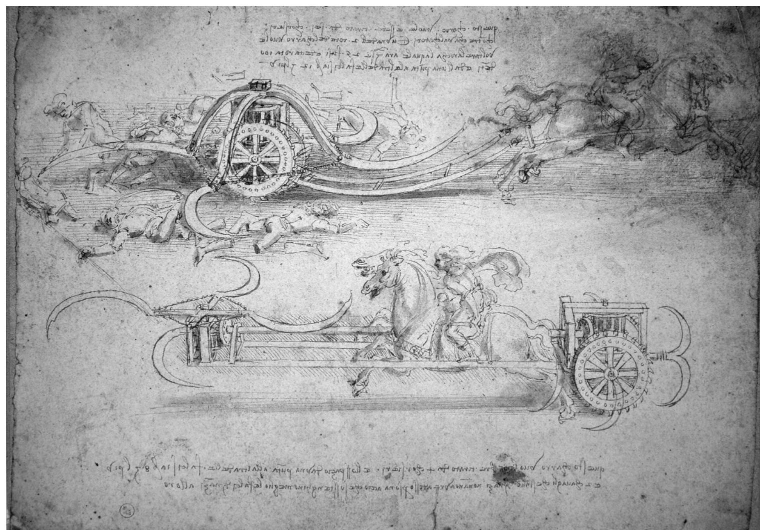


Leonardo da Vinci, „Turnătoria de tunuri" *(Cannon Foundry),*
cca 1487, peniță și cerneală pe hârtie, 25x18 cm, Royal Library, Windsor.

repetiție – mașinării care iau naștere din incredibila sa fantezie, dar imposibil de manevrat. În unele desene, mașinăriile militare sunt însoțite de oameni și animale, în atitudini într-atât de vivace și dinamice, încât orice alte explicații sunt aproape inutile. Iar proiectul unei mașinării pentru ridicarea unei țevi de tun ne lasă pur și simplu fără cuvinte (*vezi* figura anterioară). În interiorul unei turnătorii în care sunt comasate mortiere, proiectile și traverse de toate dimensiunile, vedem un grup de soldați robotind în jurul unei bombarde: sunt cu toții dezbrăcați, semănând mai curând cu niște splendide sculpturi antice, surprinse în poziții dintre cele mai singulare. Uneori, avem bănuiala că Leonardo nu realizează aceste desene cu scopul de a le transforma în proiecte de execuție. Tentația de a le preface în adevărate opere de artă este prea mare. Artistul știe foarte bine ce înseamnă să urnești câteva tone de bronz sau să manevrezi dispozitive de dimensiuni ciclopice, însă în schițele sale totul pare să se petreacă cu multă naturalețe și măiestrie. Par mai curând desene care trebuie să impresioneze un general de armată, care să-i încredințeze apoi un contract sub imperiul stuporii și al emoției de moment.

Invenția sa numită „carul secerător" pare ieșită dintr-o carte de mitologie antică, purtând zei în loc de soldați (*vezi* figura alăturată). Iar paginile pline cu securi de război, halebarde, sulițe, săgeți, lănci, praștii și paloșe par mai curând accesorii de paradă, și nu piese din arsenalul unei oștiri.

Probabil că va fi dorind să se prezinte drept inginer militar avangardist, însă realitatea este că, atunci când ia penița în mână, Leonardo se lasă sedus de fascinația artei, până-ntr-acolo încât proiectul ajunge să fie lipsit de bazele reale de funcționare, necesare unui proiect de pus în



Leonardo da Vinci, „Care secerătoare” *(Carri falcianti)*, cca 1483–1485, peniță și cerneală pe hârtie, 21x29 cm, Biblioteca Regală, Torino.

practică. Pare să nu-l preocupe până la bun sfârșit funcția operatorie a armelor și mașinăriilor sale militare. O capcană pe care n-o va putea evita nici atunci când va fi nevoit să dea piept cu o operă de anvergură mult mai mare, o lucrare pe care orice artist contemporan lui ar dori s-o realizeze.

Un moment imposibil

Milano năzuiește încă din anul 1472 la un monument care să-l celebreze cum se cuvine pe ducele Francesco Sforza, cel care, prin uneltiri și trădări, și-a înscăunat familia pe tronul orașului-stat în locul dinastiei Visconti. Cel dintâi căruia i-a venit această idee a fost fiul său Galeazzo Maria, care intenționează să dea o nouă dimensiune memoriei tatălui, prin intermediul unei opere la care să rezoneze întreaga populație. Un simbol de pace și prosperitate, în primul rând, dar și de

forță militară. Numai că în oraș nu există sculptori în măsură să ducă la bun sfârșit o operă atât de ambițioasă. Atelierul Mantegazza proiectează o figură în bronz de aproape trei tone, însă renunță rapid la ideea de a o și turna. Prea mare, prea dificil de realizat. Era de preferat să renunțe. Ajuns la putere în anul 1880, Ludovico, fratele lui Galeazzo Maria, repune pe picioare șantierul, însă inițial nu ia în considerare candidatura lui Leonardo. Altfel spus, dacă acea scrisoare de autorecomandare i-a parvenit cu adevărat, ea n-a avut niciun efect imediat, lucrarea fiindu-i încredințată artistului la aproape zece ani de la sosirea sa la Milano. Între timp, știm că s-a dedicat doar *Fecioarei între stânci* și proiectelor sale militare utopice.

Abia în primăvara anului 1489, când piesa de altar pare iremediabil sortită abandonului, o însemnare a lui da Vinci ne face să bănuim că a început deja să lucreze la monument. Pe 28 aprilie încasează nu mai puțin de 102 lire și 12 bani – o sumă ce ne apare ca un eventual avans pentru această încercare temerară, la limita imposibilului. Artistul nu stă pe gânduri și începe să-și reverse ideile pe hârtie. Idei care frizează utopia, ca de obicei. Multiplică de mai bine de treizeci de ori dimensiunile statuii create de frații Mantegazza, ajungând să proiecteze un colos de mai bine de șapte metri înălțime și cu o greutate de aproape șaptezeci de tone. Și nu doar atât: calul său va fi unic, ceva nemaivăzut până atunci, care va surclasa prin frumusețe și măreție monumentele ecvestre existente. Mai dinamic decât cel al lui *Gattamelata* din Padova (de Donatello), care înalță un picior, dar rămâne în echilibru pentru că-și sprijină copita pe o sferă de pe soclu. Mai plin de viață decât cel al lui *Bartolomeo Colleoni* din Veneția (de Verrocchio), care se sprijină doar pe trei picioare, răsucindu-și bustul într-o parte. Leonardo vrea încă și mai mult de la creatura sa. Cheia proiectului său se regăsește în întregime în

comentariul notat după o călătorie la Pavia, unde a putut admira statuia ecvestră a lui *Regisole*[1]:

> *Di quel di Pavia si lalda più il movimento che nessun'altra cosa. L'imitazione delle cose antiche è più laldabile che quella delle moderne. Non può essere bellezza e utilità come appare nelle fortezze e nelli omini […]. Dove manca una vivacità naturale, bisogna farne una accidentale*[2].

Acum, principala sa problemă devine găsirea unui tip de mișcare accidentală, intempestivă și spontană care să nu afecteze echilibrul sculpturii.

Desigur, punctul de plecare este același ca întotdeauna: recursul la realitate. Pentru aceasta, Leonardo începe să frecventeze asiduu padocurile lui Galeazzo Sanseverino, căpitan-general al armatei ducale și ginerele lui Il Moro. Aici poate găsi armăsari de toate rasele și splendide exemplare de iapă tânără.

Proiectul se transformă curând într-o provocare captivantă, pe care maestrul o înfruntă de la înălțimea noului său cartier general – atelierul pe care Ludovico i-l pune la dispoziție la Curtea Veche. Prin urmare, părăsește reședința fraților de Predis, transferându-se cu tot cu colaboratori în palatul unde în trecut strălucea Curtea familiei Visconti, în vecinătatea Domului

---

[1] Statuie ecvestră din bronz datând din Antichitatea târzie (cca secolul al VI-lea d. Hr.), distrusă în 1796. Personajul nu a fost identificat cu certitudine (se presupune că ar fi fost regele ostrogot Theodoric cel Mare), iar numele *Regisole* poate semnifica atât „Regele-soare", cât și „Cel care ține soarele". O copie după modelul original a fost realizată în anul 1937 de sculptorul italian Francesco Messina, fiind amplasată în fața catedralei din Pavia (n. tr.).

[2] Text cu grafie originală: „La cel de la Pavia este de lăudat mișcarea, mai mult decât orice altceva. Imitarea operelor antice este mai demnă de laudă decât a celor moderne. Nu poate exista și frumusețe, și utilitate, ca la fortărețe sau la oameni […]. Acolo unde vivacitatea naturală lipsește, trebuie creată una accidentală" (n. tr.).

(acolo unde astăzi se înalță Palatul Regal). Aici, artistul începe să dea formă ideii sale – o bestie nărăvașă, cu picioarele ridicate, purtându-l în șa pe Francesco, în poziție de atac (*vezi* figura 19). Pare cu neputință ca o asemenea statuie să rămână în picioare, însă da Vinci înțelege că stabilitatea acesteia este strict o chestiune de proporții, pe care în acești ani le studiază cu pasiune. Pentru a rezolva problema, plasează un oștean inamic sub copitele armăsarului, pe care acesta pare să-l strivească în timp ce oșteanul încearcă în zadar să se apere cu scutul. O idee genială, însă care nici ea nu va fi cea definitivă. Artistul se vede obligat foarte curând să revină cu picioarele pe pământ, întrucât, după numai trei luni de la preluarea operei, trebuie să rezolve neîntârziat o situație foarte neplăcută. Pe 22 iulie 1489, Ludovico își pierde răbdarea. Din punctul de vedere al ducelui, lucrările sunt nepermis de întârziate. Il Moro nu mai vrea să audă de toate ideile imposibile ale lui Leonardo și-i scrie lui Lorenzo Magnificul, cerându-i să-i trimită de îndată la Milano un meșter capabil să realizeze monumentul, „*per benché gli habbi commesso questa cosa in Leonardo da Vinci, non mi pare che costui molto la sappi condurre*”[1]. Iată-l, așadar, din nou pe Leonardo la cuțite cu un client, riscând să piardă atât lucrarea, cât mai ales prestigiul în fața întregului oraș.

Spre norocul său, Lorenzo nu are pe nimeni la dispoziție – Verrocchio murise cu un an în urmă –, totuși mesajul este foarte limpede pentru da Vinci: cu toate întârzierile repetate de termen și cu maniile lui de grandoare, reușise să-l scoată din pepeni și pe Ludovico il Moro. Doar așa ajunge artistul să-și dea seama că ar fi cazul să-și pună frâu imaginației și să elaboreze un proiect mai ușor de pus în practică. „*A dì 20 di dicembre*

[1] Text cu grafie originală: „pentru că, deși i-am încredințat treaba aceasta lui Leonardo da Vinci, nu-mi pare că acesta știe s-o gestioneze prea bine” (n. tr.).

1493 conchiudo gittare il cavallo sanza coda e a diacere"[1], scrie el. Renunță la poziția cabrată a animalului, reorientându-se către un cal care merge la pas, foarte asemănător creațiilor deja existente. Execută în sfârșit modelul în lut la dimensiuni naturale și se pregătește pentru ultima fază, turnatul în bronz. Numai că problemele nu s-au sfârșit încă.

În timpul proiectării uimitoarelor furnale cu ajutorul cărora urma să toarne sculptura într-o piesă unică, realizează că șanțurile necesare ar trebui să fie atât de adânci, încât ar penetra pânza freatică de sub oraș, ruinându-i astfel toată munca. Între teorie și practică se interpun mereu tot felul de obstacole, iar lui Leonardo pare că totul îi merge de-a-ndoaselea. După zeci și zeci de proiecte desenate și la fel de multe experimente pentru prevenirea oricăror inconveniente, neprevăzutul este mereu pe fază. În 1494, la întoarcerea dintr-o călătorie, se vede obligat să tragă definitiv cortina peste istoria monumentului ecvestru, când descoperă că, între timp, metalul destinat sculpturii sale a dispărut. În fața războiului care cuprinde încet-încet toate statele Europei, Ludovico i-a trimis bronzul socrului său Ercole d'Este, în contul unei datorii căreia nu i se poate sustrage. Deși piedestalul care ar fi găzduit colosul lui Leonardo este gata, Il Moro trimite materialul pe calea apei la Ferrara. Iar de monumentul ecvestru nici măcar nu se va mai aduce vorba, artistul rămânând cu gustul amar al unei noi – a câta oare? – decepții.

UN DRĂCUȘOR DE COPIL

În aceeași perioadă, în însemnările lui Leonardo apar istorisiri despre evenimente dintre cele mai bizare, legate de viața sa privată, istorisiri în care își fac loc în mod

[1] Text cu grafie originală: „Pe 20 decembrie 1493 încep să torn calul în cofraj, fără coadă și pe picioare" (n. tr.).

recurent aceleași persoane. Cesare, Marco, Francesco, Zoroastro – sunt doar câteva dintre numele tinerilor de care începe să se înconjoare. Primul său atelier adevărat. Unora dintre ei le este sortit să ajungă artiști de prestigiu, precum Cesare da Sesto, Marco d'Oggiono și Giovanni Antonio Boltraffio. Alții, ca Tommaso Masini da Peretola, vor rămâne în umbră. Supranumit Zoroastro, acesta din urmă va deveni un fel de om-bun-la-toate, expert în arte minore, în mecanică și orfevrărie, rol care se va dovedi important în activitatea polivalentă a lui da Vinci.

Există însă cineva care ocupă un loc cu totul special în cadrul acestei stranii familiii: Giacomo Caprotti, un băiețandru de origine modestă, pe care Leonardo îl ia ucenic. *„Iacomo venne a stare con meco il dì della Maddalena nel 1490, d'età d'ani 10"*[1]. E încă un copilandru, dar care se dovedește a fi un adevărat pericol public. „Hoț, mincinos, încăpățânat, lacom", avea să scrie maestrul câteva zile mai târziu. Va hotărî să-l numească Salaì, același nume pe care Luigi Pulci i-l hărăzește creaturii sale din infern, în faimosul poem satiric *Morgante*. Da Vinci nu prea are însă motive de râs:

> *Il secondo dì gli feci tagliare 2 camicie, uno paro di calze e un giubbone, e quando mi posi i dinari allato per pagare dette cose, lui mi rubò detti dinari della scarsella, e mai fu possibile farglielo confessare, bench'io n'avessi vera certezza – lire 4*[2].

---

[1] Text cu grafie originală: „Giacomo a venit să stea cu mine în ziua de sfânta Maria-Magdalena 1490, având vârsta de 10 ani" (n. tr.).

[2] Text cu grafie originală: „A doua zi i-am făcut pe măsură 2 cămăși, o pereche de pantaloni și un surtuc, iar când am scos banii alături, ca să plătesc toate cele, el mi-a furat respectivii bani din tașcă, și cu niciun chip n-a fost cu putință să-l fac să recunoască, deși eram cu adevărat încredințat (de cele întâmplate) – 4 lire" (n. tr.).

Giacomo o ține dintr-un pocinog într-altul, comițând tot soiul de mici infracțiuni și creând neplăceri atât celorlalți, cât și lui însuși (într-o seară „a mâncat la cină cât pentru doi și i-a fost rău cât pentru patru"). Între furtul unei „piei turcoaz ca să-și facă o pereche de ciubote" și sustragerea chimirului unui client, Leonardo ajunge într-o bună zi să-i atribuie lui Salaino o „lovitură" de douăzeci și patru de perechi de pantofi. Flăcăiandrul merită cu prisosință o pedeapsă exemplară, însă pe maestru pur și simplu nu-l lasă inima să-i facă vreun rău. Giacomo este prea frumos. Dacă lui îi aparțin într-adevăr chipul tânăr cu bucle lungi și privirea senzuală, pe care le întâlnim în multe dintre desenele și picturile artistului, nu este greu de înțeles de ce maestrul nu reușește să-l stăpânească pe ștrengar. Este cu totul subjugat de el. Într-o bună zi, epuizat și neconsolat, îi scrie favoritului său: *„Salaì, io vore' posare, cioè no guere, no più guera, che io m'arendo"*[1]. Relația lor este cât se poate de ambiguă, rămânând una dintre preocupările cele mai frecvente pentru artist, mai ales atunci când bunul ei mers începe să fie pus sub semnul întrebării.

[1] Text cu grafie originală: „Salaì, vreau tihnă, adică gata cu războaiele, nu mai vreau război, căci eu mă dau bătut" (n. tr.).

Capitolul 6

Pictor sau bufon!

După eșecul înregistrat cu monumentul ecvestru, Leonardo se vede nevoit să facă față unor serioase probleme de ordin economic. În mod cert, nu-și poate menține atelierul în viață doar cu ajutorul lucrărilor hidraulice de alimentare cu apă caldă a apartamentelor ducale, puse acum la dispoziția Isabellei de Aragon la Curtea Veche. Simțindu-se responsabil pentru familia sa de colaboratori, artistul îi scrie lui Ludovico, aducându-i la cunoștință situația financiară precară:

> *Mi rincresce d'essere in necessità […]. E se Vostra Signoria si credessi ch'io avessi dinari, quella s'ingannerebbe, perché ho tenuto sei bocche trentasei mesi e ho avuto cinquanta ducati*[1].

De peste doi ani fără un venit fix, nu mai poate conta pe continuarea lucrărilor la monument („despre cal nu voi mai pomeni nimic pentru că știu cum sunt vremurile”), văzându-se obligat aproape să cerșească un contract, ca să-și mai poată duce traiul de pe o zi pe alta. Se pare că tocmai atunci îi sosește de la curtea ducelui o însărcinare: decorarea unor încăperi din incinta

[1] Text cu grafie originală: „Regret nespus că am ajuns la ananghie […]. Iar dacă Domnia Voastră ar crede că eu am bani, s-ar înșela, căci eu am ținut șase guri vreme de treizeci și șase de luni având cincizeci de ducați” (n. tr.).

Castelului Sforza. O lucrare pentru care da Vinci va fi nevoit să colaboreze cu pictori mult inferiori lui. Și, din nou, artistul trebuie să-și plece grumazul, îndurând cu stoicism o altă umilință. O atitudine pe care însă ducele o va aprecia peste așteptări. N-ar fi exclus ca tocmai rezultatul muncii depuse la aceste încăperi să-l fi convins pe duce că Leonardo este persoana cea mai potrivită pentru a picta așa-zisa Sala delle Asse (Sala lambriurilor), situată în inima unuia dintre turnurile Castelului Sforza (*vezi* figura 8).

Nimeni nu poate spune cu certitudine de unde provine numele acestui salon. Poate de la o serie de stinghii despre care știm că încă mai protejau zidurile de umiditate în secolul al XIX-lea, sau poate că tocmai de la schelăria din lemn montată de Leonardo pentru lucrarea sa. Din unele documente descoperite recent reiese că mai era numită și Camera *„dei moroni”*[1], datorită duzilor maiestuoși pictați de-a lungul pereților, care se înalță asemenea unor coloane impozante până în tavan. Deși evident, omagiul adus lui Ludovico este mai subtil decât s-ar putea crede la prima vedere. Pentru că dudul nu este doar *morus*-ul din care ducele își trage supranumele, ci simbolizează geniul său de strateg militar – copacul așteaptă sfârșitul iernii ca să germineze, la fel cum Il Moro pândește momentul oportun ca să lanseze atacul ucigător asupra dușmanului. Cu toate acestea, aluzia directă la duce nu este suficientă pentru a ne dezvălui pe de-a-ntregul sensul real al acestei lucrări, una dintre cele mai enigmatice ieșite de sub penelul marelui artist.

Opera face parte dintr-un amplu plan de transformare a castelului din fortăreață a familiei Visconti în reședință instituțională a familiei conducătoare Sforza. În acest salon sunt primiți ambasadorii și oaspeții iluștri, pe care decorațiunile trebuie să-i impresioneze, lăsându-i fără grai. Pentru prima dată

[1] Camera „duzilor uriași”, *morone* fiind un augmentativ al lui *moro,* dud (n. tr.).

în carieră, da Vinci are misiunea să inventeze o imagine care să celebreze faptele mărețe ale lui Ludovico. Rezultatul va fi o uriașă decorațiune în formă de pergolă, îmbrăcată în splendide ramuri înfrunzite, printre care se ițește roșul ca de foc al fructelor. Spațiul, închis între patru pereți, se deschide într-un splendid peisaj natural, în aparență sălbatic, dar în realitate strict ținut sub control de traiectoriile și calculele artistului. Recentele lucrări de restaurare au scos la lumină o zonă desenată în cărbune, în care rădăcinile unui copac par încastrate într-un bloc de stâncă. Leonardo transformă zidăria într-o materie vie. Grație mâinii sale sigure, avem senzația că planta își sapă galerii profunde în perete.

Însă, maestrul nu se mulțumește să creeze senzația țâșnirii unor copaci direct din pardoseală: pe tot traseul rămurișului des strecoară pe ici, pe colo un fel de cordon auriu, într-atât de lung, încât pare fără început și fără sfârșit. Funia șerpuiește stăruitor prin frunzișul bogat, desenând noduri din ce în ce mai complicate. Pare cu neputință să-i dăm de capăt acestei splendide încâlceli, dar cu toate acestea curgerea sa se desfășoară după un tipar. Pe care Leonardo l-a mimetizat printre frunze.

NODURI NOI, IDEI NOI

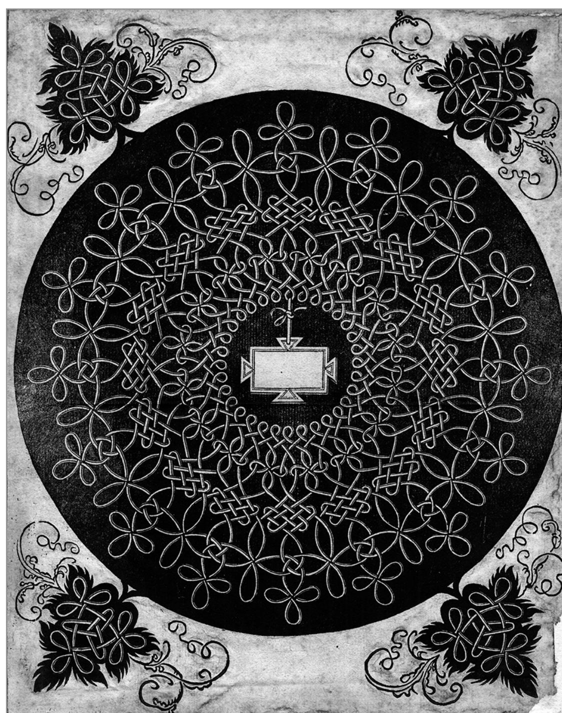
Este perioada în care da Vinci, pe lângă lucrarea din Sala delle Asse, folosește limbajul nodurilor pentru un proiect personal ambițios, dar probabil niciodată finalizat (*vezi* figura de la pagina 122). Și nu vorbim despre o pictură sau sculptură, ci despre o mult-visată academie, în laboratoarele căreia să-și găsească locul colegi de breaslă artiști, intelectuali și oameni de știință. Un cerc de minți luminate, după modelul Academiei Neoplatonice florentine, în care el, Leonardo, nu a fost niciodată admis. Presupunerea privind această inițiativă derivă din apariția printre foile sale cu însemnări a unei serii

de desene curioase, dar într-atât de detaliate și precise, încât par gata de tipar, pregătite parcă să fie imprimate pe cărți sau blazoane. Desenele reprezintă o înlănțuire fantastică de cercuri, alcătuite din împletirea progresivă a unor noduri, toate încadrând – într-o înlănțuire liniară continuă, fără început și fără sfârșit – inscripția ACADEMIA LEONARDI VINCI. Nodurile se dovedesc o găselniță atât de estetică și enigmatică, încât Dürer le va copia în unele din faimoasele sale gravuri, iar Raffaello le va introduce în Camerele Vaticane, pe ornamentația altarului din fresca *Disputa del Sacramento*.

Propagandă pentru ezoterism

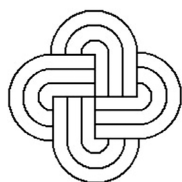
Tiparul nodurilor este un gen foarte în vogă în secolul al XV-lea. Când Leonardo sosește la Florența aduce cu sine „multe desene de *gruppi*" – cum se numeau pe atunci înnodăturile (cărora, în dialectul toscan, li se mai spunea și *vinci*). Pe o altă foaie, unde apar tot felul de desene tipic arhitecturale, artistul reproduce oarecum din amintiri așa-zisele „noduri ale lui Bramante", cu referire clară la tiparul de împletituri cu care arhitectul din Urbino a decorat tavanul sacristiei vechi a bisericii Santa Maria delle Grazie. Vinci a frecventat multă vreme biserica respectivă, prin urmare, e foarte posibil ca acele motive să-i fi făcut o impresie puternică, ele constituind acum cel mai direct punct de referință pentru nodurile zugrăvite de Leonardo printre frunzele din Sala delle Asse. De altfel, nodurile par să fie unul dintre motivele dragi casei Sforza: apar pe faimoasele cărți de tarot Visconti-Sforza, decorează piese de mobilier prezente în castelele familiei și le întâlnim pe veșmintele femeilor din viața lui Il Moro. Numai că în acest caz, Leonardo pare doar să se distreze creând iluzii optice și un joc bine studiat, ritmat în baza numărului 4. Căci nodurile formează mereu patru circuite ovale sau se intersectează pentru a forma așa-numitele

noduri ale lui Solomon (*vezi* figura de mai jos) – motiv care apare în multe biserici europene încă din perioada Evului Mediu –, acestea bazându-se la rândul lor pe cifra 4. Este cifra care, împreună cu multiplii ei, pare să reglementeze întregul mediu în care lucrează artistul: patru pereți are sala, patru este numărul colțurilor, șaisprezece sunt copacii pictați care irump din pardoseală, urmând apoi nervurile zidăriei care urcă să sprijine tavanul boltit „*a schifo*" – adică într-un arc aproape imperceptibil. Vedem astfel că scena pictată este pătrunsă de o ordine arhitecturală, care are rolul de a transforma încăperea într-un loc viu și în aparență sălbatic – un cosmos organic.



Noduri da Vinci, versiunea fără inscripția ACADEMIA LEONARDI VINCI

Între un omagiu adus familiei Sforza, o invocare a lui Bramante, poate și o rafinată referire la el însuși și la străvechiul nod al lui Solomon, artistul construiește o înlănțuire de simboluri cu semnificații religioase, politice și de sorginte ezoterică. Ca și cum toate acestea n-ar fi fost îndeajuns, aparenta pergolă răsărită spontan se dovedește a fi, printre altele, o schemă riguroasă prin care sunt glorificate întâlnirile și legăturile strânse ale lui il Moro cu aliatul cel mai de vază al Europei – împăratul. O dovedesc inscripțiile inserate pe tavan (și acestea, tot în număr de patru): prima se referă la intervenția lui Ludovico în favoarea împăratului Maximilian împotriva regelui Carol al VIII-lea al Franței, a doua celebrează căsătoria nepoatei lui Sforza, Bianca Maria, cu același împărat, a treia elogiază conferirea titlului de duce lui il Moro imediat după moartea – foarte suspectă, de altfel – a tânărului Gian Galeazzo, pentru ca ultima să amintească de jurământul de supunere al milanezilor față de regele Ludovic al XII-lea al Franței. Cu excepția celei din urmă, care în mod cert a fost inserată după alungarea lui il Moro din oraș, celelalte preaslăvesc trei momente relevante pentru geniul strategic al celui mai cutezător și dârz senior de care a avut parte Milano. Il Moro apreciază mult mai mult arta războiului și pe cea a diplomației, însă atunci când simte nevoia să-și întărească puterea, găsește în Leonardo regizorul perfect pentru preamărirea propriilor fapte. Nu este o întâmplare, așadar, faptul că artistul ajunge să le imortalizeze în splendide tablouri pe metresele ducelui și, mai ales, că se ocupă personal de ceremoniile oficiale care, în epocă, constituie delectarea supremă a curtenilor.



Serbări și spectacole

În realitate, Leonardo a avut toată viața o obsesie, o ambiție supremă: să atingă prestigiul pe care și-l câștigase Lorenzo Magnificul în Europa. În ciuda faptului că ar fi un formidabil

strateg, nu se mulțumește cu rolul de general. Îl vedem improvizându-se diplomat, protector al artelor (pare-se că la moartea lui Lorenzo caută pe toate căile să achiziționeze colecția acestuia de pietre șlefuite) și, mai ales, promotor de grandioase ceremonii publice. Dacă în privința constituirii de arme letale sau de fortărețe inexpugnabile nu-i apreciază competențele, ducele îl consideră în schimb pe Leonardo persoana cea mai potrivită pentru organizarea de ceremonii și spectacole memorabile. La urma urmelor, este domeniul în care artistul a avut cele mai importante realizări, încă de pe vremea când lucra în atelierul lui Verrocchio de la Florența. Iar în ultimii ani ai șederii sale la Milano, principala sursă de venit a maestrului nu va proveni din tablouri sau picturi murale, ci tocmai din scenografiile cu care va însufleți viața mondenă de la curtea lui il Moro. E destul de curios să constatăm faptul că, dacă în privința capodoperelor din perioada milaneză a lui da Vinci ne-au rămas foarte puține date, despre spectacolele organizate de el aflăm din documentele vremii chiar și cele mai mici detalii. Scenografiile pe care le-a imaginat ne sunt înfățișate ca fiind atât de impresionante și pline de magie, încât ajung să relateze despre ele cronicari ai vremii, ambasadori și nobili, aceștia lăsând posterității descrieri precise și perfect coerente între ele.

Dintre ceremoniile intrate de acum în analele milaneze, cea organizată cu ocazia întâmpinării lui Gian Galeazzo Sforza și a Isabellei de Aragon este considerată printre cele mai reușite. În decembrie 1489, tinerii s-au căsătorit la Napoli, orașul natal al miresei, iar câteva săptămâni mai târziu au ajuns pe mare la Genova, de unde cortegiul a pornit pe drumul spre Milano. Cam pe la jumătatea drumului, la Castelul Sforza din Tortona, il Moro organizează în onoarea lor o magnifică ceremonie de întâmpinare, pe care Leonardo a transformat-o într-o adevărată primire triumfală. Artistul se ocupă de toate amănuntele

evenimentului: creează costumele, compune muzica, proiectează scenografia și mișcările de scenă. Și se dovedește a fi mai mult decât un simplu regizor. Primii care intră în scenă sunt argonauții, care-și întind prețiosul văl de aur pe o masă, în loc de față de masă, în timp ce o gigantică fantoșă mecanică ridică un braț în semn de salut adresat ducesei. În interiorul „robotului" se află un tânăr care acționează capul cu trăsături maure și-i face veșmintele albe să fâlfâie: un omagiu limpede adus lui il Moro[1] și recentei sale înrolări în Ordinul Herminei (care i-a fost conferit chiar de bunicul Isabellei, regele Ferdinand al Neapolelui). Urmează un banchet pantagruelic organizat de Bergonzio Botta, trezorierul ducatului de Milano, prieten apropiat al lui da Vinci: acolo, în pauzele dintre feluri, zei coborând din Olimp și nimfe materializându-se din apă vin s-o omagieze pe Isabella.

După o trecere rapidă printr-un Vigevano în veșminte de sărbătoare – cu tapiserii și ghirlande de flori împodobind fațadele palatelor –, cortegiul ajunge la Milano, unde Castelul Sforza este pur și simplu de nerecunoscut. Leonardo a transformat această fortăreață severă și inexpugnabilă într-o grădină luxuriantă. Mirii traversează un portic de șapte coloane din lemn îmbrăcate în ienupăr: este doar începutul unei ceremonii nesfârșite, în care curtenii vor petrece zile și zile la rând. Din toată scenografia au dăinuit până astăzi doar schițele maestrului: tapiserii, teme alegorice, scene mobile, porticul cu ienupăr… un repertoriu întreg de adevărate minunății. Păcat însă că sărbătoarea avea să dureze mai puțin decât fusese prevăzut. Moartea neașteptată a mamei Isabellei îl determină pe

[1] În limba italiană, *moro* mai înseamnă și „maur". De altfel, Ludovico il Moro este adesea indicat în limba română drept Ludovico Maurul, deși, așa cum autorul explică mai sus, sorgintea supranumelui „il Moro" este ambiguă (n. tr.).

il Moro să întrerupă ceremoniile și să instituie o lungă perioadă de doliu. Subiectul va fi redeschis în anul următor.

JOCURI DE IMAGINI ȘI CUVINTE

Pe lângă misiunea de a compune și a pune în scenă aceste incredibile spectacole publice, ducele de Milano îi mai cere lui Leonardo să inventeze tot felul de modalități plăcute de petrecere a timpului liber pentru curtenii săi.

Da Vinci este dotat cu un excelent simț al umorului, demonstrând o *vis comica* demnă de cei mai faimoși poeți satirici ai epocii. Unele din foile sale cu însemnări sunt pline cu jocuri de cuvinte compuse cu scopul de a delecta. Astfel, o serie de profeții anunță tot felul de cataclisme și tragedii care în cele din urmă se dovedesc a fi simple ghicitori. *„Vedratinosi l'ossa de' Morti, con veloce moto, trattare la fortuna del suo motore: i dadi"* sau: *„Oh! cosa sporca, che si vedrà l'uno animale aver la lingua in culo all'altro: le salsicce"*, sau: *„Molti popoli fien quelli, che nasconderai sé e sua figlioli e vettovaglie dentro alle oscure caverne; e lì, nelli lochi tenebrosi, ciberan sé e sua famiglia per molti mesi, sanza altro lume accidentale o naturale: le formiche"*[1]. Probabil însă că textele cele mai reușite sunt cele în care Leonardo amestecă imagini și cuvinte. Adevărate rebusuri, care par să-i vină în minte cu o spontaneitate uimitoare. Inventează jocuri și pe marginea propriului său nume, desenând, de exemplu, un leu în flăcări – *lion-ardo*

[1] Texte cu grafie originală: „Și se vor vedea oasele morților mișcându-se cu iuțeală, tocmind sorții cu mișcarea lor: zarurile"; „Oh, ce mizerabil lucru când se va vedea animal cu limba-nfiptă-n fundul altuia: cârnații"; „Se vor afla multe populații care se vor ascunde cu urmași și toate de-ale traiului în caverne întunecate; și acolo, în locuri tenebroase, hrăni-se-vor ei și familiile lor vreme de multe luni la rând, făr' de lumină, fie ea naturală sau artificială: furnicile" (n. tr.).

(„leu"-„ard") – sau trei lei minusculi, o flacără și două pupitre – *lion–arde–deschi*: *leonardeschi* („de-ale lui Leonardo"). Sau o clepsidră, o partitură și o tigaie, care ilustrează strigătul *„Ora sono fritto!"* („Acum m-am ars!"). Simplu, direct, genial.

În puținii ani fericiți petrecuți la Castelul Sforza, artistul cu infinite resurse se distrează desenând tot soiul de animale fantastice și creaturi misterioase, care sunt colecționate într-un bestiar propriu, bine personalizat. În acest caz nu mai este vorba despre imagini cu pretenții științifice, rezultat al observării atente a naturii. Vasilisci, salamandre și păsări cu penaj magnific, care-și au probabil originea în lecturile din tinerețe, apar acum pictate în săli de palate sau brodate pe dispozitivele special create pentru petreceri publice. Rămâne un mister dacă a avut ocazia să prezinte publicului alegoria plăcerii și a suferinței: un personaj monstruos, cu două capete – al unui tânăr și al unui bătrân –, cu patru brațe. *„[…] fondati su un medesimo corpo, perché hanno un medesimo fondamento […] il fondamento del piacere è la fatica con il dispiacere, il fondamento del dispiacere sono i vani e lascivi piaceri"*[1]. Creaturi înfricoșătoare, dar care, în același timp, invită la reflecție.

Ultimele focuri

Odată încheiată perioada de doliu în memoria mamei, Isabella de Aragon solicită reluarea celebrărilor publice întrerupte în urmă cu un an. Cât ai bate din palme, Leonardo pune în scenă un spectacol care amintește izbitor de reprezentațiile sacrale imaginate de Brunelleschi în contul lui Cosimo de' Medici. Numai că de data aceasta nu Hristos și nici Sfântul Duh nu țin capul de afiș, căci libretul este mai curând o odă păgână – *Paradisul*; dedicat

[1] Text cu grafie originală: „întrupate într-unul și același corp, întrucât au unul și același fundament […] fundamentul plăcerii este lupta cu suferința, iar fundamentul suferinței sunt plăcerile deșarte, lascive" (n. tr.).

lui Ludovico il Moro, poemul compus de poetul florentin Bernardo Bellincioni – pe care da Vinci l-a cunoscut la curtea lui Lorenzo Magnificul – este declamat de toate planetele Universului. „Se numea Paradisul", consemnează Jacopo Trotti, ambasadorul familiei d'Este, „căci maestrul florentin Leonardo Vinci a creat cu mare măiestrie și artă Paradisul cu toate cele șapte planete rotindu-se; iar planetele erau reprezentate de oameni, în poziții și veșminte precum cele descrise de poeți: și toate planetele recitau vorbe de laudă la adresa ducesei Isabella".

Sala Verde a castelului este împodobită cu ample panoplii cu arme specifice atât oștilor lui Sforza, cât și celor de Aragon, dominate de cornișe încărcate cu ghirlande. Pereții strălucesc îmbrăcați în brocarturi cu broderii reprezentând legende străvechi și fapte de eroism ale lui Francesco Sforza. Pe scena în trepte, actori sunt plasați la înălțimi diferite, asemenea planetelor pe bolta cerească, în mijlocul sălii aflându-se tribuna rezervată ducilor, înconjurată de băncile consilierilor, demnitarilor și a doamnelor de la curte.

În fața lor, paradisul e ascuns îndărătul unei cortine din brocart, care se deschide pe neașteptate, în sunet de trâmbițe. Iar cele ce li se înfățișează privirii le va rămâne spectatorilor imprimat în minte pentru totdeauna. „Paradisul era construit asemenea unei jumătăți de ou", continuă Trotti, „care pe dinăuntru era cu totul ca de aur, luminat cum era de un număr uriaș de lumânări reprezentând stelele, și având din loc în loc adâncituri în care se găseau toate cele șapte planete, după cât de sus sau jos sunt ele pe cer". Actorii se apropie pe rând de Isabella, rămânând suspendați în aer cu ajutorul troliurilor și cărucioarelor glisante, scăldați în jocuri de lumini care invocă bolta înstelată. Zeii Olimpului preamăresc frumusețea tinerei și virtuțile ducelui. În mijlocul cânturilor „dulci și suave", însăși ducesa își dă măsura talentului, executând un dans napolitan. În realitate, textul-omagiu scris de Bellincioni nu pare

ieșit din comun, dacă-l comparăm cu rezultatul uluitor al efectelor speciale inventate de Leonardo. Reflexii luminoase, scăpărări luminoase neașteptate care sfâșie bezna, coloană sonoră perfect coordonată cu mișcarea de scenă a actorilor…

Succesul *Paradisului* este atât de răsunător încât, un an mai târziu, Galeazzo Sanseverino îl însărcinează pe da Vinci să-și folosească instalațiile pentru scenografia unui turnir-spectacol, ideea generalului fiind aceea de a-i costuma pe participanți în tot felul de animale fantasmagorice. Astfel, condotierul ajunge să poarte un coif cu coarne răsucite și un șarpe înaripat, cu gheare și cu coada revărsându-i-se peste șa. Armăsarul său este pavoazat în solzi din aur, pene de păun, piei și mătăsuri. Sanseverino, care, desigur, câștigă turnirul după câteva confruntări facile, conduce un cortegiu de „bărbați sălbatici, cu tobe mari și trâmbițe răgușite", cavaleri cu bărbi lungi, de origine scită sau tătară, care mânuiesc măciuci noduroase, diforme – simboluri ale unei naturi primordiale, neviciate.

Timp de cel puțin zece ani, la curtea familiei Sforza ceremoniile și banchetele se țin lanț, astfel încât conturile lui Leonardo pur și simplu înfloresc. La sfârșitul lui 1497, îl regăsim, nici mai mult, nici mai puțin decât în calitate de proprietar al unei plantații de viță-de-vie în suburbia Porta Vercellina, între mănăstirile Delle Grazie și San Vittore. Terenul are o valoare apreciabilă, întrucât expansiunea orașului se desenează chiar în direcția aceea, în zonă apărând peste noapte, unele după altele, case și grădini ale funcționarilor Curții ducale. Cu toate acestea, artistul nu se lasă orbit de averi, gestionându-și cu parcimonie veniturile. Din unele însemnări aflăm că obișnuiește să înfășoare banii în resturi de hârtie alb-albastră, lăsând apoi fișicurile la vedere – lângă vreo cutie cu cuie sau pe o policioară oarecare –, în timp ce în scrin ajungea să păstreze doar ceva mărunțiș. O modalitate relativ comună de a-i induce în eroare pe eventualii hoți… și, probabil, pe Salaì.

Capitolul 7

Călătorie în interiorul și în afara corpului

Pe durata celor douăzeci de ani petrecuți la Milano, Leonardo realizează numai cinci sau șase opere. Deloc mult, având în vedere că majoritatea lor sunt mici panouri în ulei. Este evident că în această perioadă artistul este absorbit de cu totul alte cercetări: sunt anii în care începe să umple unele după altele foi cu însemnări și schițe, care au din ce în ce mai puțin de-a face cu studiul picturii. După mecanică și inginerie, face acum o mare pasiune și pentru anatomie.

De pe urma activității la curtea milaneză, reușește să pună deoparte ceva bani, hotărându-se să-și deschidă un cont la Spitalul Santa Maria Nuova din Florența, care funcționează și ca bancă. Într-una dintre vizitele efectuate la această instituție, artistul ne povestește despre întâlnirea unică pe care o are cu un bătrân trecut de suta de ani: se interesează de sănătatea lui, întreținând apoi o conversație cu el. Deși bolnav, omul susține că nu suferă de niciun fel de dureri intense, ci acuză mai curând o stare de slăbiciune apăsătoare. Da Vinci nu este însă cuprins de sentimente de empatie sau compasiune pentru pacient, devenindu-ne imediat limpede care este adevăratul său interes în acest subiect. În scurt timp, bătrânul moare subit. „*E così standosi a sedere sopra a un letto […] passò di questa vita. E io ne feci notomia.*” Iată adevăratul motiv pentru care Leonardo

s-a oprit asupra lui. Îl interesează, de fapt, să înțeleagă „*la causa di sì dolce morte, la quale trovai venire meno per mancamento di sangue e arteria che notria il core e gli altri membri inferiori li quali trovai molto aridi, stenuati e secchi*”[1]. Pentru el, bătrânul centenar nu e altceva decât un caz interesant demn de analizat.

În această perioadă, disecția corpurilor umane este larg răspândită în universități și ateliere artistice. Există relatări despre artiști care ajung să sustragă cadavre din cimitire, în timp ce alții par să le cumpere chiar înainte de înmormântare, direct de la familiile mai nevoiașe. Într-adevăr, știința anatomiei se poate înveșmânta în nuanțe macabre, însă în cazul lui Leonardo totul se desfășoară legal: artistul frecventează autorizat spitalele, asumându-și această practică în mod oficial. Află, astfel, că sistemul circulator al bătrânului era complet obstrucționat, sângele nereușind să-i mai irige membrele inferioare. Fără să știe, pictorul înregistrează primul caz de ateroscleroză din istorie. Puțin mai târziu, nemulțumit că hăcuise corpul unui bătrânel pe care tocmai îl cunoscuse, trece la disecția unui „*putto di due anni, nel quale trovai ogni cosa contraria a quelle del vecchio*”[2]. În materie de anatomie, da Vinci știe să se comporte rece și calculat, îndeosebi atunci când este obsedat să găsească un răspuns propriilor întrebări.

Artistul a învățat să secționeze cadavre în atelierul lui Verrocchio, unde *notomia* este o activitate relativ curentă. Obiectivul maestrului său era însă doar acela de a vizualiza pe viu forma

---

[1] Texte cu grafie originală: „Stând acolo, pe un pat […] se petrecu din astă viață. Iar eu i-am făcut autopsia”. Și „…cauza morții lui line, despre care am descoperit că a survenit datorită lipsei de sânge și de artere care nutresc inima și restul membrelor inferioare, pe care le-am găsit foarte seci, vlăguite și uscate” (n. tr.).

[2] Texte cu grafie originală: „îngeraș în vârstă de doi ani, în care am găsit toate cele în opoziție cu cele aflate la bătrân” (n. tr.).

și caracteristicile mușchilor sau oaselor, pentru a le putea apoi reproduce fidel în bronz sau cu penelul. În schimb, Leonardo nu se mulțumește să se folosească de aceste experimente doar pentru a îmbunătăți tehnica de zugrăvire a corpului uman. Depășește cu mult acest nivel, devenind pasionat de principiile de funcționare ale organelor interne, de modul de dispunere și de interrelațiile dintre acestea. De la un interes pur formal, trece curând la o investigație științifică, ajungând la un număr impresionant de descoperiri care anticipează cu câteva secole principiile medicinei moderne. Uneori însă, observațiile sale sunt marcate de o evidentă ingenuitate.

MEDICI SAU MAGI?

În Evul Mediu, exercitarea medicinei are foarte multe afinități cu practicile magice. Exemplul cel mai eclatant al neobișnuitei osmoze dintre știință și superstiție sunt regii taumaturgi, suverani europeni care se pretindeau vindecători. Se credea că puterea lor medicală, la fel ca și autoritatea lor politică, provenea direct de la Dumnezeu. Pentru vindecare, tratamentele medicamentoase erau asociate în epocă în mod obligatoriu cu rugăciunea; împotriva ciumei, de exemplu, nu erau suficiente precauțiile, ci trebuia invocată mila divină. După o lungă perioadă în care medicul este adesea considerat fie un făcător de minuni, fie un eretic, descoperirea unor texte antice marchează momentul în care medicina își fixează alți termeni de referință. Mai exact, revin în vogă teoriile lui Galenus, un medic oriental activ la Roma în secolul III d. H., ale cărui texte sunt scoase la lumină din arhivele mănăstirești, dând naștere unui nou tip de medicină. La baza teoriei lui Galenus stau cele patru așa-zise umori. Astfel, în fiecare om rezidă patru fluide principale: bila neagră, bila galbenă, flegma și sângele, produse de diferite organe

interne. Pentru a rămâne sănătos, omul ar trebui să păstreze un echilibru perfect al acestor elemente. Tusea, de exemplu, s-ar datora încercării corpului de a se elibera de flegma în exces, în scopul restabilirii unei stări de echilibru în plămâni. Iar cele patru umori ar fi dominate, atotcuprinzător, de suflul vital – pneuma. Acestea sunt, în epoca lui Leonardo, ideile cele mai răspândite în domeniul medical – un amestec de filozofie naturală, astrologie, etică și alchimie.

Prin urmare, disecția corpurilor umane – o practică folosită de cel puțin un secol în cadrul universităților – nu este concepută ca o analiză propriu-zisă a organismului, cât mai curând ca o încercare de a găsi confirmări ale teoriilor lui Galenus. În acest context, cercetările lui da Vinci vor contribui în mod fundamental la schimbarea acestei practici, atrăgând după sine o nouă atitudine în medicină. Dovedind multă perseverență, artistul se va întoarce adesea la analizarea acelorași părți ale corpului, căutând astfel să le înțeleagă modul de funcționare, însă nu va reuși întotdeauna să se distanțeze de anumite explicații bizare, suspendate între realitate și fantezie.

Originea omului

Pentru a explica modul în care survine conceperea unui copil, Leonardo ilustrează un act copulativ de manual, fără a aluneca însă în zona imorală a senzualității și erotismului (*vezi* figura 11). În partea din dreapta a unei note datând din 1490 apare, într-o secțiune foarte detaliată, un bărbat surprins în plin act de împreunare cu o femeie. La o analiză mai atentă, observăm că avem de-a face cu un desen mai mult decât naiv, cu ajutorul căruia artistul încearcă să demonstreze ipoteze extravagante, dar foarte populare în epocă. Din organul sexual masculin pleacă două canale, unul ajungând la creier după

ce străbate întreaga coloană vertebrală, iar cel de-al doilea urcând direct la inimă. Într-o secțiune a penisului din josul paginii aceste canale sunt prezentate în detaliu. Cel inferior, care vine din zona pieptului, traversând testiculele, ar genera sperma care contribuie la crearea corpului propriu-zis, cel din carne și oase. Canalul superior ar fi calea de transport pentru forțele spirituale dinspre *senso comune* – trunchiul comun al sentimentelor, altfel spus, acel punct al creierului unde sunt culese impresiile surprinse pe retină, fiind apoi reelaborate mental. Iar acolo se hotărăsc acțiunile individului. Ființa umană – pare să ne spună Leonardo – este expresia acțiunilor inimii și creierului.

Însă meritul procreării nu îi revine în totalitate bărbatului, așa cum se credea în Evul Mediu: analizând corpul feminin, se observă un alt canal, care face legătura între uter și sân. Pentru prima dată se ia în considerare ipoteza că și femeia ar putea avea o oarecare responsabilitate în plămădirea unui copil. Până acum, femeia era considerată doar un mediu prielnic pentru creșterea fătului. Iată însă că da Vinci are o viziune diferită. În anii următori, va căuta răspunsuri asupra raportului dintre mamă și embrionul pe care aceasta îl poartă în pântece, ajungând la concluzia că femeia este cea care determină ambitusul emoțional al nou-născutului. O adevărată revoluție. Aceste ipoteze, pe care astăzi noi le citim cu un zâmbet binevoitor, erau privite cu suspiciune în epocă, împingându-l pe artist către teritoriul periculos al ereziei. Iar „păcatele" îl vor ajunge din urmă în perioada șederii sale la Roma, așa cum vom vedea mai târziu.

În căutarea echilibrului

Interesul obsesiv al lui Leonardo pentru corpul uman capătă curând conotația unor reflecții filozofice. Artistul nu se limitează la descrierea fenomenelor observate, ci își pune întrebări legate de rolul omului în Univers. Iar această ambiție

perenă a lui este cea care îi dă măsura geniului, căruia niciun obstacol nu-i stă în cale în încercarea de a trece dincolo de ceea ce experiența îi permite să vadă cu propriii ochi.

Este perioada în care are loc o întâlnire ce se va dovedi hotărâtoare pentru studiile lui Leonardo. Astfel, în anul 1496 sosește la Milano Luca Pacioli, un călugăr pasionat de matematică, geometrie și economie. Grație acestui maestru de excepție, care-i va dedica lui Ludovico il Moro tratatul său *Despre proporția divină,* da Vinci abordează cercetarea științifică cu o viziune mai intelectuală. În anturajul acestuia, artistul își umple o serie de lacune culturale, reușind să elaboreze în premieră teorii cu nimic mai prejos decât cele ale filozofilor cei mai erudiți și respectați ai vremii.

Dovada acestei noi abordări a științei de către Leonardo este așa-numitul lui *Om vitruvian*. Celebrul lui desen materializat, practic, din studiile sale de anatomie și medicină, ne prezintă silueta unui bărbat circumscris în interiorul unui cerc și al unui pătrat (*vezi* figura 9). La prima vedere, ar putea părea un joc de iluzii optice, în care de torsul unui bărbat sunt alipite patru brațe și patru picioare, care ating tangențial o circumferință și laturile perpendiculare ale unui patrulater. Numai că în spatele acestei curioase invenții se află mult mai mult. Obiectivul artistului este acela de a demonstra faptul că o ființă umană poate fi circumscrisă perfect în formele cele mai simple care stau la baza geometriei euclidiene – cercul, respectiv pătratul. În primul caz, centrul circumferinței corespunde ombilicului, pentru ca în cel de-al doilea, centrul să se proiecteze în zona bazinului. Astăzi pare greu de crezut, însă acest desen a fost cu totul revoluționar în epocă, dând naștere unei noi perspective asupra lumii.

Preceptul corpului uman înscris atât într-un cerc, cât și într-un pătrat fusese deja formulat de Vitruvius în capitolul III al tratatului său *De Architectura*, un fel de carte sfântă a

proiectanților de clădiri, pe care artiștii l-au redescoperit la finalul secolului al XIV-lea. Vitruviu demonstra că la baza mărimii și a formei corpului uman stă o ordine de natură geometrică, matematică și proporțională. Altfel spus, o armonie care poate fi calculată cu precizie: deschiderea brațelor corespunde înălțimii unui individ, în vreme ce dimensiunea capului constituie a șaptea parte din cea a corpului. Analizele autorului latin au un obiectiv practic, prea puțin ancorat în filozofie: de calculele acestuia pot profita pictorii – pentru a schița silueta perfectă a vreunui sfânt sau cavaler –, sculptorii – pentru a proiecta capodopere de mari dimensiuni –, arhitecții – care le pot reproduce în proiectarea unui edificiu. Maeștri precum Piero della Francesca, Donatello sau Leon Battista Alberti urmează la literă preceptele lui Vitruvius în crearea marilor lor capodopere. Deși nu știe latină, Leonardo cunoaște bine aceste teorii, pe care le-a citit traduse în limba populară de Poggio Bracciolini, și are curajul să facă un pas decisiv înainte. Mai întâi, recalculează proporțiile și, după ce măsoară cu meticulozitate corpurile lui Trezzo și Caravaggio (doi tineri pe care-i numește, în mod curios, după satele lor de origine), declară că, în realitate, fața umană – calculată de la linia de unde începe să crească părul până în vârful bărbiei – se circumscrie de zece ori în interiorul întregului corp (și nu de șapte ori, cum spune Vitruvius), în timp ce laba piciorului ar fi exact a șaptea parte: „*Dal nascimento de' capegli al fine disotto del mento è il decimo dell'altezza de l'uomo. […] Il piè fia la settima parte dell'omo*". Nu este vorba totuși de o simplă recalculare a măsurilor, ci de o mică revoluție prin care se încearcă explicarea rolului pe care omul îl are în Univers.

Da Vinci demonstrează astfel că părțile corpului, luate singular, se dezvoltă proporțional după regula secțiunii de aur – un raport numeric imanent tuturor formelor existente în natură. Chiar și dimensiunile plantelor, florilor, copacilor sau munților

ar respecta această unitate de măsură, cea care dă adevărata măsură a măreției unei creaturi vii perfecte. Învățații secolului al XIV-lea aspiră la descoperirea regulii care să explice orice secret al vieții din Univers: iar secțiunea de aur pare răspunsul ideal la problematica proporțiilor. Artiștii adoptă acest număr drept punct invariabil de referință în elaborarea figurilor umane. *Omul vitruvian* nu eludează nici el regula, însă este expresia concluziei existențiale la care ajunge Leonardo: corpul uman se poate circumscrie *concomitent* atât într-un cerc, cât și într-un pătrat. În epocă, cele două figuri geometrice indicau cerul, respectiv pământul, adică întregul univers. Iar omul se încadrează perfect în ambele concepte. Întrupând însuși centrul lor.

Centrul universului

Această demonstrație are o forță de impact devastatoare. Centrul universului nu mai este Dumnezeu, ci omul. O schimbare de perspectivă totală față de concepția Evului Mediu.

Această teorie „plutește în aer” de mai mulți ani: cu siguranță că Leonardo nu este cel dintâi care meditează asupra ei, însă prin *Omul vitruvian* el reușește să-i dea concretețe și valoare de adevăr. Imaginea concepută de el este mult mai convingătoare decât nenumăratele tratate și dialoguri filozofice care ticsesc bibliotecile vremii. Iată de ce chiar și în ziua de astăzi, desenul lui este considerat emblema Renașterii. Reprezintă tabloul perfect, un elogiu adus proporțiilor și demonstrația ideii că universul se rotește în jurul ființei umane.

Precizia desenului și zona de lucru curată a foii i-au determinat pe cercetători să avanseze ipoteza că, în realitate, opera era inițial destinată să apară pe frontispiciul unui tratat. Poate chiar pe cel pe care Leonardo intenționa să-l dedice anatomiei umane, dar care nu va vedea niciodată lumina tiparului. Cu toate acestea, artistul continuă să studieze întreaga viață corpul

uman, deși în mod cu totul nesistematic, trecând treptat de la o perspectivă esențialmente formală la una științifică. Dinspre exterior, penetrează gradual spre zona internă a organismului. Asemenea unui adevărat promotor al noului, asociază fiecărui desen didascalii foarte precise, cu frecvente comentarii de o modernitate surprinzătoare.

Mai multe puncte de vedere

Conform unui martor al epocii, Leonardo ar fi jupuit în jur de treizeci de corpuri, atât de bărbați, cât și de femei (o adevărată noutate!), pentru a nu mai pune la socoteală cadavrele de animale. Când nu poate face rost de cadavre din spitale, le procură pe alte căi, depozitându-le acasă. Iar la nevoie, e capabil să le păstreze zile în șir în camera de lucru.

> *E se tu avrai l'amore a tal cose, tu sarai forse impedito dallo stomaco; e se questo non t'impedisce, tu sarai forse impedito dalla paura coll'abitare nelli tempi notturni in compagnia di tali morti squartati e scorticati e spaventevoli a vederli*[1].

Setea de cunoaștere îl împinge la condiții de lucru aflate la limita suportabilului. La fel cum i se întâmpla și în copilărie, când nu se sinchisea de duhoarea leșurilor de animale pe care le picta, Leonardo păstrează în casă trupurile de bărbați, femei sau copii până la descompunere. Proverbiala sa tenacitate are ca rezultat un număr impresionant de desene, în care nu lasă neexplorată nicio părticică a corpului omenesc. Clavicule, rotule, humeruși, coaste, falange, tendoane, mușchi. Practic, erorile se pot număra pe degetele de la o mână. E posibil, de

---

[1] Texte cu grafie originală: „Se poate ca, având dragoste pentru astfel de lucruri, să te împiedice stomacul; iar dacă nu acesta, se poate să te împiedice teama de a conviețui pe timp de noapte în tovărășia ăstor morți spintecați și jupuiți, atât de înspăimântători la vedere" (n. tr.).

exemplu, să rămânem interziși în fața desenului unui om cu două stomacuri, dar înțelegem imediat că ideea este inspirată din disecțiile pe vaci – alături de cai, animalele cărora le acordă cea mai mare atenție. Analizele sale nu urmăresc să individualizeze o anumită diformitate, boală sau tratament. Leonardo nu intenționează să-i concureze pe Hipocrat, Galenus sau medicii de la curtea ducală. El nutrește un interes descriptiv, mecanic, scopul său fiind acela de a inventaria fiecare fascicul muscular al picioarelor, pieptului sau brațelor, de a surprinde poziția tendoanelor în timpul diferitelor mișcări pe care le efectuează gâtul sau mâinile, de a ilustra articulațiile și mișcarea combinată a acestora. Fiecare detaliu este analizat din diverse puncte de vedere, iar părțile corpului sunt măsurate în nenumărate posturi diferite (*vezi* figura 10). Da Vinci demonstrează chiar faptul că proporțiile corpului omenesc se modifică atunci când trece de la poziția șezândă la cea întinsă.

Odată identificate formele și proporțiile ce caracterizează corpul omenesc, artistul caută să nu rămână încastrat în interiorul unei scheme rigide și inexpresive. În opinia lui, armonia nu se atinge pictând mereu același gen de figuri, ci rezidă tocmai în varietatea speciei umane. În însemnările sale, își autorecomandă să nu procedeze precum

> *…come molti che solo studiano nello innudo misurato e proporzionato e non ricercan la sua varietà, perché e' po uno omo essere proporzionato e essere grosso o corto o lungo e sottile o mediocre, e chi di questa varietà non tiene conto, fa sempre le figure sue in istampa che pare essere tutti fratelli, la qual cosa merita grande riprensione*[1].

---

[1] Texte cu grafie originală: „precum mulți care studiază la un nud măsura și proporțiile și nu-i caută varietatea, căci omul este proporționat și când este gras, scund, înalt, slab sau de talie medie; iar cel ce nu ține cont de această varietate creează mereu personajele la fel, ca după un șablon, încât par cu toții frați – lucru de mare ocară" (n. tr.).

Varietatea mișcărilor și spontaneitatea acțiunilor – iată obiectivul său declarat. În timp, Leonardo demonstrează în capodoperele sale că știe să controleze cu o precizie din ce în ce mai mare fiecare detaliu corporal. Odată cu el, tehnica picturală empirică, neinițiată a unui Verrocchio sau Pollaiolo, blocată până la strivire în imitativul sculptural antic, se transformă în metodă de lucru bazată pe analiza părților distincte ale trupului uman și pe cunoașterea profundă a modului lor de funcționare. Figurile din anii săi florentini, pictate într-un mod eficace, dar spontan, își schimbă stilul acum, în tablourile realizate pe perioada sejurului său milanez. Iar meritul aparține întru totul anatomiei.

Capitolul 8

În sfârșit, la curte!

Odată cu angajamentul din 1489 pentru monumentul ecvestru din bronz, Leonardo devine artist cu acte în regulă la curtea lui Ludovico Sforza. Preț de cel puțin șapte ani a făcut tot ce se putea face pentru a slăbi rezistența lui il Moro: a frecventat artiști apropiați ducelui, precum frații de Predis, a colaborat cu Bramante, arhitectul intrat rapid în grațiile stăpânirii și i-a concurat în mod amical pe poeții și muzicienii însărcinați cu imaginea publică a seniorului. Un efort istovitor, întins pe o perioadă în care nu a realizat cine știe ce capodopere, cu excepția primei versiuni a *Fecioarei între stânci,* colecționând însă nenumărate idei noi, bune de pus în practică la momentul oportun.

Acum însă, iată-l în poziția artistului cu angajamentul cel mai de invidiat din ducat. Faptul că nu va reuși să-l ducă la bun sfârșit nu are prea multă importanță. Poeții lui il Moro încep să-l pomenească cu supranumele de Apelles, miticul pictor grec elogiat de Pliniu cel Bătrân, exemplul suprem al îmbinării talentului și virtuții artistice. Da Vinci beneficiază de un venit lunar regulat, de o casă confortabilă și frecventează protipendada Curții, care îl tratează ca pe un favorit. Este organizatorul lor de festivități, îi distrează cu ghicitorile sale și, mai ales, îi zugrăvește în cele mai favorabile lumini.

În anul următor, numele său apare în registrele Congregației Domului din Milano, însoțit de mențiunea *pictor et ingegnarius ducalis* – rol în care, iată, este implicat în probleme legate de viabilitatea, de aprovizionarea cu apă a orașului și în proiectarea de mașinării militare.

Ludovico îl alege și ca să-i imortalizeze amantele în tablouri pe lemn. Dacă pentru portretele soției și ale celorlalți membri ai familiei, ducele apelează la pictori convenționali, care respectă tradiția fără a se aventura în experimente stranii, pentru favoritele sale se orientează către Leonardo. Misiunea îi oferă acestuia ocazia de a pune în practică rezultatele studiilor sale anatomice. Reușește astfel ca, păstrând echilibrul vizual și proporțiile, să exploreze cu extremă sensibilitate emoțiile, pe care el le numește „mișcări sufletești". O artă în care va deveni maestrul absolut, pe care toți vor dori să-l imite.

PRIMUL PORTRET

Nu putem savura pe de-a-ntregul nota de noutate debordantă conținută în portretele milaneze fără a ne începe periplul de la tabloul pe care Leonardo l-a realizat cu zece ani mai devreme, în jurul lui 1480, la Florența, când avusese de satisfăcut cererea unui îndrăgostit mai aparte. Este vorba despre nobilul venețian Bernardo Bembo, ambasador al Republicii Serenissime la Florența. Bărbatul se înamorase fără speranță de o tânără florentină pe nume Ginevra Benci (*vezi* figura 15). Fără să se sinchisească de faptul că tânăra e căsătorită, hotărăște să-i dedice un portret, pe care i-l comandă lui da Vinci. Artistul tocmai a părăsit atelierul lui Verrochio, iar legătura sa artistică cu maestrul său e încă ușor de recunoscut: tânăra, în vârstă de șaptesprezece ani la momentul întâmplării, ne apare lipsită de orice expresie care i-ar putea trăda sentimentele. Astăzi, e posibil ca

răceala ei să ne apară accentuată și de faptul că lipsește întreaga parte inferioară a panoului de lucru: tabloul a fost tăiat la un moment rămas încă necunoscut, poate pentru a fi folosit ca ușă de dulap (așa cum îi fusese soarta *Sfântului Ieronim*). Bănuiala ne este confirmată de imaginea de pe spatele tabloului: din simbolurile atribuite lui Bernardo Bembo au mai rămas doar ramura de laur și cea de palmier, inscripția VIRTUS ET HONOR dispărând, la fel ca și rădăcina plantei de ienupăr care răsare în mijlocul compoziției, retezată în mod evident.

Însă pagubele cele mai mari cauzate de redimensionarea panoului le-a suferit pictura în sine: trei sferturi din bustul femeii nu mai există, odată zona pieptului și brațele dispărându-i. Așa cum ni se dezvăluie într-un desen din perioada respectivă, Leonardo pare s-o fi pictat pe tânără ținând în mâini un buchet de flori, într-o poză similară cu cea a unui bust sculptat de Verrocchio. O adevărată încrengătură de aluzii și simboluri, care transformă portretul fetișcanei într-o operă de mare rafinament, legat încă de tradiția florentină a secolului al XV-lea, atât de atentă la fidelitatea trăsăturilor, la efectele luminii învăpăiate asupra șuvițelor de păr sau la desăvârșirea unui chip ireproșabil, dar lipsit de emoții. În spatele femeii se înalță o uriașă plantă de ienupăr[1], unicul detaliu care ne permite s-o identificăm drept Ginevra. Figura este scoasă în evidență de contrastul cu fundalul întunecat al plantelor, cu aceeași tehnică folosită de Leonardo pentru Madonele acelei perioade, care, în tablourile sale de debut, se profilează pe fundalul unor ziduri întunecate. În mod cert, tânărul artist demonstrează că a asimilat cum se cuvine învățămintele

[1] *Ginepro (it.)* (n. tr.).

maestrului, totuși suntem încă departe de încărcătura inovativă a tablourilor sale milaneze.

Jocuri de priviri

„Să nu faci niciodată capul îndreptat încotro stă pieptul": iată unul dintre cele mai cunoscute precepte din *Tratatul de pictură*. Iar Leonardo îl urmează întocmai atunci când concepe *Doamna cu hermină*, realizat în jurul anului 1490 (*vezi* figura 16). Încă de la primul contact vizual ne sare în ochi diferența fundamentală dintre personajul scenei și Ginevra Benci: poziția. Și bustul, și chipul doamnei florentine erau orientate în aceeași direcție. În schimb, torsul tinerei milaneze este îndreptat spre dreapta, în vreme ce ea privește către stânga. Un detaliu care la prima vedere poate părea minor, dar care va avea un efect de șoc asupra artei portretului din Italia epocilor următoare. Dacă ne gândim totuși că majoritatea demnitarilor de la Curte și soțiile lor erau încă pictați din profil, precum imperatorii Antichității, putem avea o percepție mai adecvată asupra impactului revoluționar al acestei imagini. La un portret, poziția răsucită a corpului echivalează cu sugerarea unui spațiu tridimensional, permițând artistului să-i dea propriului personaj volum și consistență, mai ales în cazul absenței din fundal a elementelor arhitecturale sau a unui peisaj. Și asta nu este tot. Poziția în mișcare a femeii ne permite să-i intuim starea sufletească: cineva i-a atras atenția, iar privirea i se îndreaptă dincolo de cadru, exact într-acolo unde stau ațintiți ochii animalului pe care îl ține în brațe.

Creatura cu blană imaculată constituie o aluzie directă la ducele Ludovico, recent intrat în Ordinul Herminei. Și totuși, necuvântătoarea nu este doar o prezență simbolică în cadru, un accesoriu care să-i intensifice sensul, ci trăiește aceleași emoții care o animă pe tânără. Își înalță botul, iar cu lăbuța

încastrată în faldurile stofei trage șalul azuriu de pe brațul femeii, ridicându-se într-o poziție bizară, datorată unei mișcări brusțe. Elementul inopinat este și motivul pentru care degetele femeii par să tresară pe blana micuței bestii, căutând parcă să-i frâneze apoi zvâcnirea prin blânde mângâieri. Oare ce altă ipostază ar fi putut reprezenta mai bine rolul pe care îl are o amantă a vulcanicului Ludovico il Moro? Astăzi nu mai există practic niciun dubiu că doamna din cadru este Cecilia Gallerani, intrată în grațiile ducelui în jurul anului 1489. Despre această tânără – în vârstă de numai șaptesprezece ani la acea vreme, dar deja văduvă – circulă povești ieșite din comun: cultă, rafinată, foarte frumoasă, devine subiectul preferat al poeților de curte, care îi preaslăvesc grația și inteligența. În decurs de numai câțiva ani, devine principala rivală a lui Beatrice d'Este, soția ducelui, care ajunge să-i ceară, nici mai mult, nici mai puțin, să nu mai poarte în public aceleași rochii ca ea; din câte se pare, Ludovico era într-atât de lipsit de imaginație, încât comanda pentru amândouă același gen de veșminte… Beatrice trebuie să fi suportat cu greu prezența femeii la curte, dacă este adevărat ceea ce scrie ambasadorul Mantovei la Milano: „La *signor* Ludovico, răul vine de la prea multă coțăială cu una din ibovnicele luate acum mulți ani pe lângă el, frumoasă-coz, pe care o ia după el peste tot, și de care-i înamorat foarte, demonstrându-i-o cu orice ocazie". Cecilia ne este zugrăvită ca o adevărată amazoană, un zbir intransigent.

În schimb, Leonardo, o pictează ca pe o tânără castă, imaculată, „care pare să asculte, nu să fie vorbă-lungă", cu un chip surprinzător, întrucât pare pur și simplu viu. Artistul nu se mai mulțumește cu jocul de lumini și umbre, cu îmbinarea armonioasă a diferitelor trăsături ale figurii umane sau cu respectarea proporțiilor. Iată ce-și nota în această perioadă:

Il bono pittore ha a dipingere due cosa principali, cioè l'omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché s'ha a figurare con gesti e movimenti delle membra[1].

Altfel spus, una este să știi cum să realizezi compoziția corectă a unei figuri, dar cu totul altceva înseamnă să pictezi „mișcarea membrelor în concordanță cu dinamica mentală".

Portretele foarte fidele fizionomiei reale a clienților, genul de chipuri ușor de recunoscut, dar inexpresive, realizate de colegii săi florentini, precum Perugino și Boticelli, par să aparțină de acum unei alte lumi.

Stilul de lucru al lui da Vinci pare să-și fi însușit, întâi de toate, învățămintele lui Antonello da Messina, pe care îl regăsim la Milano în anul 1476. El este cel care a „importat" în Italia tradiția flamandă a semibustului pe fond negru, destinat să concentreze privirea spectatorului asupra subiectului, prin evitarea oricărui artificiu care i-ar putea distrage atenția. El a fost primul care a conceput genul de portret prin care se scormonește psihologia personajelor, chipurile acestora fiind surprinse în expresii care spun totul despre personalitatea lor. Ceea ce le lipsește însă capodoperelor lui Antonello este „dinamica membrelor", reacția lor la un eveniment în care este implicată figura pictată, reacție care îi insuflă viață. Din acest punct de vedere, contribuția lui Leonardo la evoluția portretului este fundamentală. *Doamna cu hermină* nu este un simplu omagiu adus frumuseții inefabile a unei femei. Este primul stop-cadru din istoria artei.

Mecanismul prefigurat de artist se bazează pe o serie de efecte de asimetrie: partea stângă a corpului personajului este inundată de lumină, pe când în dreapta umbra îi atenuează culorile

---

[1] Texte cu grafie originală: „Un bun pictor are de pictat două lucruri principale – omul în sine, respectiv oglindirea minții acestuia. Primul e ușor, al doilea e greu, pentru că trebuie ilustrat prin gesturi și mișcări ale membrelor" (n. tr.).

veșmintelor; șalul i-a alunecat de pe umărul drept, apărând doar pe umărul din prim-plan; apoi, reflexia micilor sfere de ambră neagră ale colierului se schimbă în funcție de poziția acestora.

Puși în fața unor asemenea inovații, orice explicații încropite pe tema semnificației politice sau alegorice a personajelor pălește. Totuși, pentru a lămuri fără niciun echivoc identitatea femeii, atenția cercetătorilor s-a concentrat asupra herminei pe care o ține în brațe. Animalul nu este doar o aluzie la il Moro, ci devine simbol al purității și al firii ponderate, căci, scrie același Leonardo în însemnările sale despre virtuți și vicii:

> *l'ermellino per la sua moderanzia non mangia, se n'una sola volta il dì, e prima si lascia pigliare a' cacciatori che volere fuggire nella infangata tana, per non maculare la sua gentilezza*[1].

În sfârșit, în limba greacă, denumirea herminei este *galé*, cuvânt foarte apropiat de numele de familie al femeii, Gallerani. Iată cum, dintr-o simplă figură, artistul creează o încrengătură de corespondențe și semnificații enigmatice pe care curtenii milanezi adoră să le dezlege, precum celebrele sale rebusuri. O calitate pe care da Vinci știe s-o gestioneze în epocă mai bine decât oricine altcineva. Este începutul ascensiunii pe scara celebrităților contemporaneității sale. În întreaga Italie începe să se vorbească despre el, iar operele lui ajung la mare căutare.

Atrași fără voie în cadru

În colțul de sus al *Doamnei cu hermină* apare astăzi inscripția: LA BELE FERONNIERE, dar în realitate altul este tabloul cunoscut sub acest nume: *La Belle ferronnière,* celebrul portret păstrat astăzi la Luvru (*vezi* figura 17).

[1] Texte cu grafie originală: „din prea multă moderație, hermina mănâncă o singură dată pe zi și, ca să nu-și întineze noblețea, mai curând se lasă prinsă de vânători decât să se refugieze într-o vizuină înnoroiată" (n. tr.).

Ca și cum n-ar fi fost îndeajuns toate suspiciunile și enigmele legate de identitatea acestor femei, titlul vine să-i descumpănească și mai mult pe experți, pentru că, de fapt, acesta nu ar trebui atribuit nici măcar acestui de-al doilea portret. Nici doamna cu hermina în brațe, nici cea în rochie stacojie nu coincid cu tânăra grațioasă la care face în realitate referire acel *ferronnière.* Acest adjectiv poate avea două explicații: fie bentița care încinge fruntea ambelor eroine portretizate, fie faptul că tânăra este fiica unui negustor de obiecte din fier (ceea ce niciuna din cele două doamne nu este). Documentele ne dezvăluie însă că sub acest supranume era cunoscută una din favoritele regelui Francisc I al Franței, căreia Leonardo îi face portretul mai târziu, în ultimii ani ai carierei. Amantele lui Ludovico il Moro nu intră deloc în discuție.

Portretele acestora – ale amândurora – au fost realizate fără niciun dubiu la curtea lui Ludovico Sforza; stau mărturie în primul rând veșmintele, aliniate modei spaniole răspândite pe atunci în ducatul lombard. Niciuna dintre cele două nu poate fi imaginea ibovnicei lui Francisc I. Cum se explică atunci legătura dintre acest titlu și cele două opere? E vorba despre o simplă eroare de inventariere survenită în secolul al XVIII-lea: cum despre existența portretului „fierăriței" se avea cunoștință, pentru a-l aduce la lumină cineva s-a grăbit să atribuie titlul operei greșite. Și totuși, dacă despre una din cele două știm sigur că este Cecilia Gallerani, cine să fie oare femeia din cel de-al doilea portret al perioadei milaneze? Abia de curând s-a avansat ipoteza că ar fi vorba despre Lucrezia Crivelli, a doua amantă a lui il Moro, care a luat locul în inima ducelui după ce Gallerani a părăsit Milano pentru a se căsători cu Ludovico Carminati, un vasal al ducelui. Altfel spus, nici n-a apucat bine Beatrice d'Este să scape de rivala sa, că soțul său și-a și găsit un alt obiect al dorinței. Iar de data

aceasta, relația nu se rezumă la simple întâlniri nocturne fugare, căci Lucrezia îi va oferi lui Ludovico un fiu ilegitim, Giovanni Paolo, care va ajunge nici mai mult, nici mai puțin decât marchiz de Caravaggio.

În portretizarea acesteia, soluțiile concepute de maestru pentru *Doamna cu hermină* înregistrează un incredibil pas înainte. Un parapet îi desparte pe admiratorii tabloului de femeie, care pare să se ivească din spatele unei ferestre, privind cu atenție către un punct neprecizat. Dacă Lucrezia privea în aceeași direcție către care îi era îndreptată și fața, Lucrezia provoacă aici o încrucișare aproape amețitoare de planuri, o împletire îndelung căutată de secțiuni. Astfel, bustul este îndreptat cu totul spre dreapta, aproape în profil, fața este plasată în poziție frontală, către spectator, în timp ce privirea subiectului fixează un punct de pe o direcție cu totul diferită. Pupilele par să i se înalțe ușor, în timp ce bărbia i se înclină în jos. Expresia sa concentrată și indescifrabilă își dă adevărata măsură prin detaliile aproape imperceptibile. Atenția personajului este atrasă de cineva plasat în afara cadrului, desigur, însă nu pur și simplu în lateral, ca în cazul lui Gallerani. Acum avem senzația limpede că ținta privirilor Lucreziei se află undeva în spatele nostru. Suntem, prin urmare, atrași în interiorul scenei, grație acestei senzații neliniștitoare că în spatele nostru se petrece ceva misterios.

Pe obrazul stâng al femeii, pielea îi capătă o nuanță roșiatică – o reflexie aparentă a rochiei pe chipul ei. Un efect de lumină nemaivăzut până atunci, o umbră de culoare, asupra căreia doar impresioniștii se vor întoarce s-o reprezinte, patru secole mai târziu. Toate acestea vin să accentueze misterul care învăluie acest portret, care la prima vedere pare o simplă și fidelă reprezentare a unei tinere frumoase și pline de grație, dar care în realitate emană o tensiune progresivă,

datorată mai întâi torsiunii neobișnuite, apoi privirii aparent pierdute și vibrațiilor de lumină.

Obiect al dorinței

Nu e greu de imaginat faptul că, după aceste excepționale dovezi de măiestrie, Leonardo devine în decurs de numai câțiva ani unul dintre cei mai solicitați artiști din Europa. Semnalul cel mai limpede al celebrității de care se bucură ne vine de la Mantova, reședința celei mai rafinate doamne a epocii – Isabella d'Este. Pe 24 aprilie 1498, marchiza îi scrie Ceciliei Gallerani, rugând-o să-i trimită cu împrumut portretul realizat de penelul lui Leonardo. Isabella dorește să-l compare cu o serie de portrete pictate de venețianul Giovanni Bellini, aflate deja în colecția sa privată. Distinsa aristocrată se află în plin proces de înființare a unei galerii de excepție, care îi va cuprinde pe cei mai prestigioși pictori ai momentului, printre care Andrea Mantegna și Perugino, pentru a-i cita doar pe doi dintre ei. Se dovedește o protectoare a artelor atentă la noile descoperiri, cultă și pasionată de Antichitate, care știe să recunoască un geniu atunci când îl întâlnește.

Când, trei zile mai târziu, portretul lui Gallerani îi sosește la palat, nu mai are niciun dubiu: Leonardo trebuie să-i facă și ei portretul, indiferent de preț. Cecilia însoțește tabloul de o scrisoare foarte curioasă, în care se plânge de faptul că, la o distanță de aproape opt ani de la executarea operei, chipul său nu prea mai seamănă cu cel din tablou. Trecerea anilor a îmbătrânit-o, modificându-i trăsăturile. O dovadă mai mult decât grăitoare a faimei de care se bucura pictorul florentin pentru precizia cu care reușea să redea fizionomia personajelor, fără nicio concesie în direcția idealizării trăsăturilor portretizate. Femeia pare să fie cuprinsă de nostalgia frumuseții de odinioară, acum estompată în timp. Iar pictura atât de elocventă pare să-i fi devenit un fel de *alter ego*.

În fața măiestriei lui ieșite din comun, Isabella d'Este începe să nutrească o dorință de nepotolit pentru operele lui da Vinci.

Ocazia de a obține un tablou de-al lui i se prezintă un an mai târziu, când Leonardo părăsește Milano, îngenuncheat definitiv de trupele de ocupație franceze. În drum spre Veneția, face un popas la Mantova, unde o imortalizează pe marchiză într-un desen (*vezi* figura 18), în care femeia apare, în mod cu totul straniu, surprinsă din profil și cu bustul în poziție aproape frontală. Detaliul mâinilor încrucișate în dreptul pieptului i-a dus pe mulți cu gândul la un precedent al *Giocondei,* mai ales datorită prezenței degetului arătător ușor ridicat, care însă în acest caz indică o carte așezată pe un parapet. Ca să fim sinceri, după ce am admirat portretele Ceciliei Gallerani și al Lucreziei Crivelli, această schiță ne apare ca un pas înapoi. Un fenomen foarte straniu în activitatea lui da Vinci, despre care știm că nu pierde nicio ocazie de a-și duce mai departe căutările, cu fiecare tablou. Impresia pe care ne-o lasă acest desen pe hârtie este că a fost realizat împotriva propriei dorințe, poate pentru a scăpa de insistențele Isabellei, care apoi va pretinde și o versiune pictată pe panou de lemn a propriului portret.

Se pare chiar că artistul a realizat două versiuni ale desenului, una rămânându-i marchizei, iar pe cea de-a doua luând-o cu el, cu promisiunea că mai devreme sau mai târziu va deveni un tablou real. De altfel, minusculele orificii înșirate de-a lungul profilului femeii ne induc bănuiala că la un moment dat Leonardo a început să transfere imaginea pe un tablou, ca de pe un șablon de carton. Poate că de la această lucrare provine vărsământul de nu mai puțin de 600 de florini consemnat în contul său de la Florența pe data de 14 decembrie 1499…

Mare greșeală însă să-ți pui încrederea în el… Până de foarte curând se credea că da Vinci a încasat banii fără să ducă niciodată la bun sfârșit lucrarea. Și că operațiunea de încercuire atât

de bine studiată a Isabellei n-ar fi dus la niciun rezultat. De altfel, în 1501, ea își reia asaltul prin intermediul călugărului carmelitan Pietro Novellara, care îl vizitează pe Leonardo la Florența. Deja marchiza nu mai pretinde faimosul portret, ci s-ar mulțumi cu o pictură oarecare realizată de mâna artistului, „un tablouaș cu Madonna, pios și dulce precum e firea ei". Cu alte cuvinte, orice, cât de mic, care ar putea umple caseta goală din galeria sa. Cu aceeași ocazie, Isabella solicită o altă schiță a chipului său, întrucât soțul domniei-sale, Francesco Gonzaga, îl înstrăinase pe cel încredințat ei de către da Vinci, la Mantova. Un alt exemplu al destinului bizar pe care îl aveau uneori operele de artă.

În ciuda vorbelor măgulitoare ale călugărului, tentativa marchizei nu dă niciun rezultat. Doar câteva luni mai târziu, Isabella își încearcă din nou norocul, acum prin intermediul ambasadorului său la Florența: de data aceasta, veștile primite de la diplomat sunt mai reconfortante. Leonardo declară că a început să lucreze la tablou, însă asupra afirmației sale planează suspiciunea evidentă că avem de-a face cu o simplă scuză care să contracareze insistențele marchizei. Și totuși, subiectul nu este definitiv închis.

Pe 14 martie 1504, Isabella îi adresează maestrului o scrisoare explicită, în care îi reamintește de promisiunea pe care el i-o făcuse în timpul vizitei la Mantova: „[…] când ai fost pe aceste meleaguri, și ne-ai schițat în cărbune, ne-ai promis ca, orice-ar fi, să ne faci într-o bună zi în culoare". Probabil însă că, în adâncul inimii, nu mai nutrește nicio speranță, din moment ce îi cere să picteze, pentru fiul lui Francesco Gonzaga, un „Hristos-băiețandru, ca la vreo doisprezece ani, vârsta pe care el o avea la disputa cu înțelepții în templu, și făcut așa, cu înfățișare dulce și suavă, în felul artei deosebitoare în care excelați". Nu știm dacă, după asemenea cuvinte, pictorul cedează, dându-și silința s-o mulțumească pe puternica aristocrată. Ultimul text

în care se face referire la acest îndelungat și chinuitor exercițiu de curtare este o însemnare din jurnalul canonicului Antonio de Beatis, scrisă în anul 1517, a doua zi după ce acesta l-a vizitat pe da Vinci în Franța. Au trecut mai bine de optsprezece ani de la prima suplicație adresată artistului de Isabella și iată că, în sfârșit, ceva-ceva pare să se fi materializat: „Era acolo și un tablou în care-i pictată în ulei o anumită Domniță din Lombardia, naturală și nespus de frumoasă".

Să fi fost acela oare tabloul marchizei de Mantova, pe care Leonardo izbutise într-un târziu să-l ducă la bun sfârșit? Cum se face, atunci, că pictorul nu i l-a oferit Isabellei, ducându-l cu el în Franța? Aici, povestea pătrunde pe teritoriul misterului.

O CAPODOPERĂ REGĂSITĂ?

În octombrie 2013, o știre incredibilă face ocolul Pământului: Carlo Pedretti, unul dintre cei mai mari experți de talie internațională în opera lui Leonardo, anunță că a descoperit în seiful unei bănci elvețiene portretul Isabellei d'Este realizat de artist. Însă de data aceasta nu este vorba de un desen, precum cel păstrat la Luvru, ci chiar de pictura pe panou din lemn a chipului marchizei. În opinia expertului, nu există dubii: da Vinci ar fi capitulat în cele din urmă, consimțind să satisfacă cererea aristocratei în timpul șederii sale la Roma. Întâmplarea face ca Isabella să se afle și ea la Vatican în aceeași perioadă în care artistul florentin poposește la umbra catedralei San Pietro. Mai mult, marchiza este oaspetele papei Leon al X-lea și al lui Giuliano de' Medici, protectorul lui Leonardo. Binecunoscută deja artistului pentru tenacitatea ei, femeia probabil că nu a lăsat să-i scape ocazia de a beneficia de serviciile pictorului, prinzându-l la strâmtoare și convingându-l să-i facă portretul în culori. Ulterior – mai spune Pedretti – Leonardo ar fi luat tabloul cu el în Franța, sub

pretextul că vrea să-l finalizeze, la fel cum s-a întâmplat cu *Gioconda,* început în Italia, dar niciodată livrat clientului. În anii următori, identitatea femeii imortalizate în tablou s-ar fi pierdut, până în momentul în care cineva a transformat-o în sfânta Caterina de Alessandria, adăugându-i o coroană și o ramură de palmier.

În realitate, dacă privim cu atenție, profilul trasat de Leonardo în faimosul desen nu seamnă deloc cu cel din tabloul pictat, ca să nu mai pomenim despre lumina rudimentară și expresia lipsită de orice urmă de mister. Fie e vorba despre un incident de parcurs, fie este vorba despre un portret realizat de un discipol, pe baza unui șablon pe carton desenat de maestru. Sau pur și simplu avem de-a face cu o șarlatanie.

Circumspect, la nevoie

Istovitoarea relație cu Isabella d'Este ne dezvăluie modul în care da Vinci, pe măsură ce popularitatea sa la curtea ducelui de Milano crește, reușește să gestioneze evenimentele din ce în ce mai rațional. Ani la rândul o ține pe marchiză ca pe spini, în ciuda faptului că aceasta este unul dintre cei mai puternici și respectați protectori ai artelor din Europa. El însă nu acceptă să-și abată atenția, pierzând timpul cu o operă care nu-i permite să progreseze în căutările sale, care de altfel constituie unicul său mare interes.

Când, în vara anului 1499, armata franceză intră în Milano, iar Ludovico il Moro fuge la Innsbruck, Leonardo nu pare din cale-afară de îngrijorat pentru propria soartă. Deși a fost regizorul absolut al ceremoniilor publice organizate de familia Sforza, nu se teme de represalii din partea lui Ludovic al XII-lea. Știe foarte bine că regele Franței îi poartă o adâncă stimă, mai ales după ce acesta a putut admira marea capodoperă a *Cinei cea de Taină,* terminată cu un an înainte (*vezi* capitolul următor). În

perioada în care, închis în atelierele sale de la Corte Vecchia, așteaptă clarificarea într-o direcție sau alta a situației politice, artistul face o însemnare misterioasă, demnă de un expert într-ale spionajului. „*Truova ingil e dilli che tu l'aspetti amorra e che tu andrai con seco ilopanna.*" Nu, nu este o altă ghicitoare de-a sa, ci un mesaj cifrat în care a scris de la coadă la cap cuvintele cruciale: *Trova Ligny e dilli che tu l'aspetti a Roma e che tu andrai con seco a Napoli*[1]. Contele de Ligny este un condotier francez cu care Leonardo, în mod evident, se cunoaște bine.

În realitate, se pare însă că această întâlnire la Napoli nu va avea loc niciodată; cavalerul se întoarce pe neașteptate în Franța, iar maestrul își modifică din nou planurile. Însă acest memento pe hârtie spune multe despre raporturile sale cu Franța, la Curtea căreia va hotărî într-o bună zi să-și încheie cariera. Între timp, poate doar să recunoască cu multă amărăciune că „ducele a pierdut și statul, și averea, și libertatea, iar eu nicio operă n-am terminat pentru el". O autosentință poate prea severă. În ciuda dificultăților economice prin care a trecut, a recompensei neîncasate pentru *Fecioara între stânci* și a afacerii falimentare cu monumentul ecvestru din bronz, Milano este totuși orașul care marchează marea cotitură din cariera sa. Aici pune în practică primele sale mici revoluții și tot aici faima i se consolidează. Una peste alta, după ani de așteptări zadarnice, proiecte imposibile și frustrări, în ultima perioadă milaneză a reușit să ducă la bun sfârșit un număr deloc mic de capodopere. Inclusiv una care le întrece pe toate: *Cina cea de Taină*.

---

[1] „Găsește-l pe Ligny și spune-i că-l aștepți la Roma și că vei merge cu el la Napoli" (n. tr.).

Capitolul 9

Lovitură de teatru

După cum am văzut mai sus, Leonardo devine favoritul Curții milaneze grație fascinației provocate de portretele sale pline de magnetism, dar mai ales datorită genialelor sale scenografii și ghicitorilor bizare atât de apreciate de doamne și gentilomi. Cine ar fi crezut una ca asta, nu-i așa? Părăsise Florența cu gândul de a deveni un ilustru inginer militar în serviciul conducătorului de oști cel mai promițător din întreaga Peninsulă, însă își datorează marele succes unor glumițe pline de duh, ceremoniilor publice de o eleganță nemaivăzută și picturilor sale care sparg canoanele vremii.

Nu este prima dată când comite acest gen de eroare în evaluarea parcursului. Și la Florența sperase să-l cucerească pe Magnificul cu ajutorul unei strategii care până la urmă s-a revelat falimentară. Acolo, în orașul de baștină, jucase cartea provocării și a inovației în pictură, însă fusese nevoit să se recunoască depășit de colegi de breaslă mai puțin temerari. Da Vinci plătește tribut faptului că aparține unei epoci în care rolul artiștilor nu este încă bine definit, iar originalitatea nu este întotdeauna pe deplin apreciată: asemenea altor maeștri ai epocii și el trebuie să se împartă între misiunea nobilă a unor opere de amplă respirație și prestații ocazionale, efemere. Și, așa cum se întâmpla de regulă în acei ani, acestea din urmă își lasă cel

mai mult amprenta asupra reputației sale. Până acum, cariera sa a avansat cu pași relativ mici. Însă acum poate, în sfârșit, să facă marele salt, bucurându-se apoi de respectul aristocrației, al doamnelor și poeților care animă viața mondenă din umbra Domului. Dar, mai ales, poate avea certitudinea de a fi intrat pe deplin în sfera de interes a lui il Moro.

Exact în perioada în care punerea în operă a monumentului ecvestru al lui Francesco Sforza pare pentru totdeauna apusă, artistul urmând a se mulțumi să decoreze iatacuri și să picteze portrete de ibovnice, primește drept consolare un contract cu totul neașteptat. I se încredințează o operă într-atât de impozantă, încât până și celui mai iscusit maestru i-ar tremura mâinile de emoție: decorarea unui perete uriaș din refectoriul mănăstirii dominicane Santa Maria delle Grazie.

Suntem în anul 1495 și Leonardo acceptă să-și asume acest mare risc, căci în realitate nu mai executase până atunci pictură monumentală. Fresca nu făcea parte din tehnicile învățate în atelierul lui Verrocchio, cel care, de altfel, nu avea nicio astfel de lucrare la activ. Însă artistul întrezărește o bună ocazie de a lăsa posterității semnul trecerii sale prin Milano. Pentru că, deși nu era vorba despre o operă publică, care să poată fi admirată de nenumărați credincioși – refectoriul fiind frecventat doar de călugării mănăstirii –, la momentul respectiv toate privirile orașului erau îndreptate asupra acelui loc. Grațiile – cum este supranumită în epocă biserica – se află de câțiva ani buni într-un haos generalizat, întrucât ducele alesese așezământul drept viitor mausoleu de familie. Bramante a turnat deja fundația viitoarei abside a corului, din spatele altarului principal, unde în final se va înălța o maiestuoasă tribună-galerie, inspirată de armonia templelor antice, unde urmau să fie plasate mormântul lui Ludovico, al Beatricei și ale copiilor lor.

Profitând de generozitatea lui il Moro, călugării obțin fonduri și pentru restaurarea clădirilor mănăstirii: se deschid curți interioare moderne cu porticuri, răsar corpuri noi de clădiri și se stabilesc scenele pictate ce urmează să acompanieze viața monahilor în interiorul complexului de clădiri. Așa cum dictează de secole tradiția mănăstirească, refectoriul urmează să găzduiască ilustrarea artistică a *Cinei cea de Taină*. Astfel, călugării se vor regăsi zilnic la ora mesei ospătând în tovărășia lui Iisus și a celor doisprezece apostoli, comemorând astfel agapa în timpul căreia Mântuitorul a instituit euharistia, sacramentul pe care preotul îl repetă zi de zi la altar, în timpul misei. Dominicanii mai cu seamă țin mult la acest obicei, de a se înconjura de imagini ce îmbie la meditație chiar și în timpul celor mai simple activități cotidiene. În liniștea densă a sălii, în timp ce unul dintre călugări va citi pașii din Biblie, ceilalți se vor ospăta în tăcere cu zeamă de verdețuri, supă de sfeclă și carne de clapon, brânză de capră, sosuri cu carne sau ouă umplute.

Pe pereții refectoriului urmează să fie zugrăvite două scene: de o parte, *Cina* lui Leonardo, iar de cealaltă *Răstignirea,* încredințată deja lui Donato Montorfano, un pictor milanez de bună factură, însă lipsit de efuziuni avangardiste. Scena calvarului zugrăvită de acesta se dovedește a fi o povestire mai curând convențională a morții lui Hristos, cadrul fiind „invadat" de un întreg alai de cavaleri cu stindarde, călugări și măicuțe, printre care se mai strecoară din când în când câte un personaj din Evanghelie. În fundal, zidurile Ierusalimului, iar pe laturi, portretele din profil ale donatorilor, Ludovico și Beatrice, pictați de Leonardo la o scară redusă comparativ cu ceilalți protagoniști. Montorfano alege calea sigură a consolidatei tradiții de curte, bogată în detalii și fără inovații importante, pe seama căreia se fac încă adevărate averi la curțile italienești din secolul al XV-lea. Contribuția lui da Vinci nu

folosește la nimic: această *Răstignire* este atât de previzibilă, încât trece practic neobservată.

Cu totul alta este soarta operei lui Leonardo de pe peretele de vizavi. Patruzeci de metri pătrați de inovație absolută, care îi vor aduce admirația întregii Europe.

Artistul profită de ocazie ca să dea măsura practică a tuturor studiilor și experimentelor efectuate în toți acești ani. De la anatomie la perspectivă, de la căutarea celei mai potrivite lumini până la studiile fizionomice, de la realismul lenticular la tehnica *sfumato*, *Cina cea de taină* este marea sa capodoperă (*vezi* figura 21), punctul unic de convergență al tuturor căilor bătătorite în decursul a aproape douăzeci de ani de activitate. Prin urmare, nu o sculptură imposibil de realizat și nici o superingenioasă mașinărie de război, ci o operă la care poate lucra în pace, comisionată, nici mai mult, nici mai puțin, decât de ducele de Milano însuși.

> *Da dì preteriti insino a questo tempo non ho fatto mai alcuna opera, scrive in quei giorni, ma io so che le presenti mi faccino trionfare*[1].

Însă, trebuie să descopere rapid o alternativă la frescă, întrucât nu stăpânește aproape deloc această tehnică monumentală.

Nu, frescă nu

Într-una din nuvelele sale, călugărul dominican Matteo Bandello istorisește pe un ton plin de vivacitate geneza *Cinei cea de Taină*.

Pe vremea când da Vinci lucrează la *Grații*, scriitorul are vârsta de doar zece ani, locuiește la unchiul său, care este și

[1] Text cu grafie originală: „Din zilele de-nceput și până-n vremea de astăzi n-am făurit nicio operă, dar știu că acelea din ziua de azi îmi vor aduce gloria” (n. tr.).

priorul mănăstirii, și dovedește spirit de observație atât de ascuțit, încât mulți ani mai târziu își va aminti o mulțime de amănunte neobișnuite legate de prezența pictorului în refectoriu. Scrie Bandello:

> *Leonardo obișnuia – iar eu l-am văzut și observat de multe ori – să vină dis-de dimineață și să se urce pe schelă, pentru că Cina e la înălțime față de pământ. Obișnuia, zic, de când se ițea soarele pe cer pân' la crepusculul de seară să nu lase pensula din mână, uitând să mănânce și să bea, pictând încontinuu; veneau apoi două sau trei zile în care nu se atingea, dar cu toate astea zăbovea câte o oră sau două pe zi, când nu făcea decât să contemple, să cântărească și să-și judece figurile, tot cercetându-le pe-o parte și pe alta în sinea lui. Și l-am văzut, după cum îi dădea ghes vreun capriciu sau vreo pornire, plecând în miez de zi, când soarele-i la răscrucile cerului, de la Corte Vecchia unde-și zămislea minunatul cal din lut și venind într-o fugă drept la Grații; și, suit sus pe schelă, lua penelul și dădea una sau două tușe de penel la câte una din figurile acelea, apoi plecând și ducându-se altîncotro.*

Un comportament tipic pentru Leonardo, care nu a fost niciodată un pictor metodic și plin de conștiinciozitate. Lucrarea de pe peretele refectoriului înaintează anevoios, în salturi. Da Vinci trece de la momente de intensă efuziune creativă, în care este atât de concentrat asupra lucrului, încât uită să mai mănânce, la lungi perioade în care nu mai dă niciun semn de viață, acaparat, eventual, de vreun altul din faimoasele sale experimente stranii. Pe lângă proverbiala să dificultate de concentrare, care îl pune mereu în situația de a amesteca de-a valma interese și cercetări de toate felurile – așa cum ne-o dovedesc, de altfel, însemnările sale –, mai există și un alt motiv pentru care artistul nu-și permite să lucreze această pictură monumentală după un calendar bine definit. *Cina cea de Taină* nu este o frescă. Leonardo, cu pasiunea lui pentru experimente și soluții

mereu noi, știe foarte bine că tehnica frescei nu este punctul său forte. La o pictură *a fresco*, timpii și suprafața de lucru sunt programate cu multă precizie. Odată realizat desenul pe șablon de carton în mărime naturală, artistul trebuie să-și planifice ce fragment de scenă și ce suprafață de lucru trebuie să picteze într-o singură zi. Execuția unei fresce se calculează pe zile: într-o sesiune se pictează, de exemplu, doar picioarele unui personaj, în următoarea – bustul și brațele –, pentru a trece apoi la față, și așa mai departe, până la completarea scenei. Culoarea trebuie întinsă pe un strat de tencuială încă umedă, în așa fel încât pictura să penetreze zidăria, devenind parte integrantă a peretelui, fără riscul de a se fragmenta și desprinde. Iar dacă, a doua zi, artistul nu este mulțumit de rezultatul muncii sale, îi este imposibil să facă vreo corectură, fiind obligat să reia totul de la capăt, repetând practic toate operațiunile din ziua precedentă. O frescă nu-i permite artistului să se răzgândească, ci, dimpotrivă, cere metodă și un ritm de lucru căruia da Vinci nu-i poate face față.

În aceste condiții, alegerea lui se îndreaptă către un tip mai curând experimental de tempera, în care pigmentul este dizolvat în albuș de ou cu adaos de ulei, în așa fel încât vopseaua finală să capete mai mult luciu și o mai bună aderență la suprafața aspră a zidului. Experții numesc această tehnică „tempera grasă”, subliniindu-i astfel consistența aparte. O vopsea care se usucă repede, putând fi întinsă apoi în straturi suprapuse, exact ca vopseaua în ulei pe un panou de lem; altfel spus, o tehnică ce-i permite lui Leonardo să atingă acele niveluri de degradeuri și de vibrație a culorii pentru care a făcut o adevărată pasiune. Grație acestei sclipitoare soluții, își poate permite acum să petreacă zile întregi doar contemplând peretele în căutarea celei mai potrivite secvențe și, eventual, fără să se atingă săptămâni la rând de penel. Prin urmare, își poate

împărți fără griji timpul între această nouă lucrare și atelierele de la Corte Vecchia, unde a început să proiecteze, printre altele, și un sistem care i-ar putea permite omului să zboare.

Însă alegerea lui, aparent ideală pentru desăvârșirea unei capodopere, se va dovedi în realitate o armă cu tăiș dublu. Mai întâi, așa cum ne-a obișnuit deja, lentoarea excesivă și discontinuitatea regimului de lucru al maestrului îi determină pe călugări să ceară intervenția ducelui, care să-l oblige pe artist să fixeze termene precise de scadență: „Să i se ceară lui Leonardo, florentinul, să termine lucrarea începută în refectoriul Grațiilor", îi scrie într-o bună zi il Moro unui colaborator. O dată în plus, da Vinci ajunge să întindă coarda prea mult, nerespectându-și angajamentele față de clienți. Nu există nici măcar o singură operă pe care artistul s-o fi dus la bun sfârșit în deplină seninătate.

Ca o confirmare a faptului că această lucrare s-a desfășurat în condiții cu totul speciale, Leonardo folosind prea puțin șabloane preparatoare pe carton, vine și descoperirea realizată cu ocazia ultimei restaurări – încheiate în anul 1999, după o muncă migăloasă care a durat nu mai puțin de șaptesprezece ani –, când au ieșit la lumină urme de *sinopia*, desenul preparator trasat direct pe perete. Altfel spus, pictorul a preferat să „atace" peretele de la bun început, acomodându-se treptat cu mediul de lucru, folosindu-se apoi doar când și când de schițe, pentru a-și fixa mai bine ideile venite pe neașteptate. *Cina* este o capodoperă desăvârșită fără existența unui „jurnal de bord", fără un proiect bine definit, fără un program; iar parcurgerea etapelor sale de creație se dovedește a fi una dintre călătoriile cele mai fascinante din istoria artei.

LA MASĂ CU IISUS

Cu începere încă din secolul al VI-lea, *Cina cea de Taină* este ilustrată după același canon. Episodul este redat în toate

Evangheliile, reprezentând una dintre etapele fundamentale ale Patimilor lui Hristos. Însă, în loc să-l imortalizeze pe Iisus rupând pâinea și împărțind-o apostolilor, tradiția a preferat să surprindă un alt moment petrecut în timpul agapei – acela în care Hristos prevestește iminenta trădare a lui Iuda. Dintre cele patru descrieri din Evanghelii, cea a lui Ioan a înregistrat cel mai mare succes, fiind preluată de toți artiștii drept punct de referință. Iisus tocmai a terminat de spălat picioarele discipolilor săi, când, emoționat, le dezvăluie acestora:

> *„Adevăr, adevăr vă spun că unul dintre voi Mă va vinde." Atunci ucenicii se uitau unii la alții, nepricepând despre cine vorbește. Iar unul din ucenicii Săi, cel pe care Iisus îl iubea, ședea la masă rezemat de pieptul lui Iisus. Deci Simon Petru i-a făcut acestuia semn și i-a zis: „Întreabă-L, cine este cel despre care vorbește?!" Și aplecându-se acesta pe pieptul lui Iisus, I-a zis: „Doamne, cine este?". Iisus i-a răspuns: „Acela este, căruia Eu, întingând îmbucătura de pâine, i-o voi da". Și întingând îmbucătura de pâine, a luat-o și i-a dat-o lui Iuda, fiul lui Simon Iscarioteanul.*

Patru momente diferite într-o singură imagine: Hristos vestește trădarea, Petru îi cere lui Ioan, „cel pe care Iisus îl iubea", să afle despre cine e vorba, apostolul aplecându-se către Învățător și Hristos oferind îmbucătura lui Iuda. Leonardo are încă întipărite în memorie reprezentările acestei scene realizate de pictorii florentini.

Pe la 1350, Taddeo Gaddi a zugrăvit masa cu Hristos și apostolii pe peretele bisericii Santa Croce din Florența. Iisus stă în mijloc, așezat, cu trei degete ridicate în semn de binecuvântare – înlăturându-se astfel fie și cea mai infimă posibilitate ca binecredincioșii să nu-l identifice. Ioan stă

aplecat de spate peste el, iar Petru, la dreapta celor doi, își ridică brațele în direcția lui Hristos. Deși cu trăsături încă rigide, personajele lui Gaddi respectă indicațiile Scripturii. De-o parte și de alta a mesei stau așezați ceilalți zece comeseni, la distanță regulamentară unul de celălalt, practic pietrificați. Unul singur rămâne izolat. Cu barba și părul negre ca pana corbului, pielea întunecată, întinde mâna spre o tavă: este Iuda, pregătindu-se să apuce îmbucătura de la Iisus. Oricine privește pentru prima dată scena are senzația limpede că Iscarioteanul este oaia cea neagră a grupului, apostolul nechemat, trădătorul.

Când, în 1480, cu puțin timp înainte de a pleca la Roma, Ghirlandaio trebuie să picteze *Cina* în refectoriul bisericii Ognissanti, el folosește aceeași schemă. Într-o sală lungă și îngustă, cu o perspectivă perfectă, scena descrisă mai sus practic se repetă. De data aceasta, totuși, apostolii schițează mici reacții: câte unul arată spre Iuda, convins deja că el este vinovatul, altul își duce mâna la piept în semn de surpriză, în vreme ce alții par să se întrebe: „Nu cumva se referă la mine?" Ioan aproape că doarme pe umărul lui Iisus, care binecuvântează cu mâna înălțată, în vreme ce Petru își ridică și el mâna, în care ține un cuțit. În fața lor, Iuda, care aici ține în mână punga cu treizeci de arginți primiți drept recompensă în schimbul trădării. Privită în ansamblu însă, scena pare să înfățișeze o serie de personaje cufundate în meditație, aproape absente. Deasupra lor se deschid două ferestre uriașe, care dau către o splendidă grădină umbrită de cedri, palmieri și chiparoși. Mai mult, în încăpere a pătruns și un păun, ghemuindu-se pe pervazul unei ferestre: este simbolul Învierii.

Nici Cosimo Rosselli, care câțiva ani mai târziu va primi însărcinarea să zugrăvească povestea pe unul din pereții Capelei Sixtine, nu se va îndepărta de la acest model:

dimpotrivă, pentru a fi și mai elocvent, va plasa un drăcușor pe umărul lui Iuda, după tiparul frescelor naive medievale.

Prin urmare, în conceperea *Cinei* sale, Leonardo trebuie să dea măsura acestor ilustre precedente. Ca și în cazul *Adorației Magilor*, are de trecut obstacolul impus de o schemă căreia îi este foarte dificil să i se distragă fără riscul de a nu fi înțeles sau, și mai rău, de a-i fi respinsă lucrarea. De data aceasta însă, pur și simplu nu-și poate permite să dea greș.

Totul sub control

Pentru a se ține departe de posibile contestații, da Vinci păstrează amprenta tradițională a *Cinei cea de Taină,* cu care sunt familiarizați călugării și ducele: masa pregătită, sala ornată, apostolii de-o parte și de alta a lui Hristos, care, ca întotdeauna, se află așezat în mijlocul scenei. Și totuși, la o privire mai atentă, această *Cină* este complet nouă. Personaj după personaj, detaliu cu detaliu, tușă cu tușă de penel, maestrul reușește să răstoarne cu josul în sus întreaga iconografie tradițională, construind o imagine care se impune, noul model la care se vor raporta toate generațiile viitoare de pictori.

Artistul se comportă ca un regizor care realizează un film. Întâi de toate, se concentrează asupra apostolilor, căutând pentru fiecare gestul care să-i ilustreze cel mai bine starea sufletească. Fiecare discipol este diferit de ceilalți, se mișcă într-un spațiu autonom și dialoghează cu partenerii de masă. În această perioadă, printre hârtiile lui Leonardo apar schițe și însemnări care fac lumină asupra acestui parcurs creativ. În primul rând, alcătuiește un scenariu, un soi de *storyboard*:

> *Uno che beveva e lasciò la zaina [bicchiere] nel suo sito e volse la testa inverso il proponitore. Un altro tesse le dita delle sue mani insieme e con rigide ciglia si volta al compagnio [...] l'altro colle*

mani aperte mostra le palme di quelle e alza le spalle inverso li orechi e fa la bocca della maraviglia. Un altro parla nell'orecchio all'altro, e quello che l'ascolta si torcie inverso lui e gli porgie le orechi, tenendo un coltello nell'una mano e nell'altra il pane mezzo diviso da tal coltello. L'altro, nel voltarsi tenendo un coltello in mano, versa con tal mano una zaina sopra della tavola[1].

În realitate, niciuna dintre acțiunile descrise aici nu corespunde pozițiilor finale ale apostolilor; totuși, acest fragment ne dezvăluie modul în care da Vinci s-a concentrat în primul rând asupra mișcării fiecărui personaj în parte, și nu a altor detalii-accesoriu. La urma urmei, mișcarea în cadru este ceea ce l-a fascinat dintotdeauna – de la mulțimea de figuri care îi înconjoară pe Fecioara cu pruncul în *Adorația magilor* până la tensiunea gestuală a *Sfântului Ieronim* și până la pozițiile inedite ale Ceciliei Gallerani și Lucreziei Crivelli.

În lucrarea sa de la Grații, artistul multiplică, practic, aceste experimente în treisprezece cazuri diferite, reușind însă în același timp să țină scena sub control într-un mod cu totul ieșit din comun. Entuziasmul imprudent care genera confuzie și chiar neliniște în *Adorația* se transformă aici într-un răspuns armonic și ritmat. Leonardo, obișnuit să lucreze în maiestuoasele sale spectacole cu zeci de actori și dansatori, pune și aici în scenă o adevărată coregrafie, în care apostolii sunt grupați în nuclee de câte trei. Concentrându-se asupra expresiilor lor și a poziției

[1] Text cu grafie originală: „Unul care bea și-și lăsă paharul în față, întorcându-și capul către interlocutor. Un altul își întinse degetele de la ambele mâini și se întoarce încruntat către vecinul de masă; […] altul, cu mâinile larg deschise, își arată palmele, ridică din umeri și-și crispează gura în semn de mirare. Un altul îi spune ceva la ureche celui de alături, care-l ascultă întorcându-se și întinzându-și urechea spre el, ținând cuțitul într-o mână, iar în cealaltă, pâinea tăiată în jumătate cu acel cuțit. Un altul, întorcându-se în timp ce ține un cuțit în mână, varsă paharul pe masă" (n. tr.).

mâinilor, construiește o mișcare fluidă și naturală. În Evanghelie scrie că, la auzul vorbelor lui Iisus, „ucenicii se uitau unii la alţii, ceea ce – pentru prima dată – se întâmplă într-o scenă pictată. În planul cel mai îndepărtat din stânga, Bartolomeu a sărit în picioare și-l fixează cu privirea pe Hristos, parcă pentru a încerca să se lămurească dacă auzise bine; Iacov cel tânăr îl bate pe umăr pe Petru, în timp ce Andrei își ridică brațele, în semn că este în totală necunoștință de cauză. Una peste alta însă, reacțiile lor sunt chiar echilibrate, comparativ cu gestica grupului celor trei apostoli învecinați. Petru îi spune în șoaptă lui Ioan: „Întreabă-L, cine este cel despre care vorbeşte?!", iar tânărul apostol îl ascultă cu un aer resemnat, ca și cum ar respinge groaznica veste anunțată de Iisus. Aici însă, Leonardo își asumă primul risc: apostolul „pe care Iisus îl iubea" nu stă la pieptul învățătorului, ci dimpotrivă, pare să se îndepărteze de el.

Fără să știe, făcând această alegere, Leonardo va declanșa peste secole o avalanșă de ipoteze și supoziții. Dar, în realitate, nu vrea altceva decât să degajeze figura personajului central, a lui Hristos, lăsând în jurul său suficient spațiu încât să-i fie exacerbată prezența. Analizând chipurile lui Petru și Ioan, atât de apropiate, dar atât de diferite, ne revine în minte teoria pe care da Vinci a aplicat-o în repetate rânduri în trecut, conform căreia alăturarea contrariilor intensifică impresia provocată asupra privitorului. Cei doi apostoli aparțin unor lumi diferite, fiind firi opuse – unul, impetuos, celălalt docil. Mâna lui Petru e încleștată și aici pe cuțit, însă de data aceasta nu ca să-și taie bucata de pâine, ci ca să se năpustească asupra trădătorului. Poziția degetelor pe mâner ne dezvăluie limpede acest lucru. De altfel, în decurs de numai câteva ore, în grădina de pe Muntele Măslinilor, același Petru nu va rezista unui acces de furie și, ca să-l apere pe Iisus, îi va tăia urechea lui Malco, sluga marelui preot…

Alături de Petru și Ioan îl zărim pe Iuda. Nu mai stă de partea cealaltă a mesei, ci se camuflează printre figurile tovarășilor. Ca să poată fi ușor recunoscut de călugări, Leonardo îl distinge de ceilalți plasându-l în umbră: chipul său este singurul ocolit de lumina Grației divine, care-i învăluie pe toți ceilalți. Mai mult, se pregătește să apuce îmbucătura oferită de Iisus cu mâna stângă: este stângaci, ca și pictorul însuși – oare ce putea fi mai diabolic la un om al acelei epoci? Cutremurat de cuvintele lui Hristos, Iscarioteanul a zvâcnit, mascând cu palma punga cu arginți: în mișcarea sa pripită, a lovit cu brațul solnița, care s-a răsturnat, revărsând pe masă sarea atât de prețioasă. Un detaliu de adevărat maestru, un expedient subtil și rafinat de care da Vinci se folosește pentru a induce privitorului iluzia că tocmai a asistat la un gest inopinat. Nu ne aflăm încă în fața spontaneității în mișcare pe care Caravaggio se va pricepe s-o zugrăvească peste abia un secol, însă calea către stilul direct și copleșitor al acestuia își are originea aici.

În jumătatea cealaltă a cadrului ne atrage atenția reacția altor trei apostoli, care aproape că sar de pe scaune. Iacob cel bătrân își desface larg brațele, urmărind cu privire terorizată atingerea iminentă a mâinii lui Iisus cu cea a lui Iuda; a înțeles deja cine este trădătorul. Filip se uită la Hristos cu privire rugătoare, aproape în lacrimi. Iar lui Toma îi este rezervat gestul pe care Leonardo adoră să-l strecoare în toate picturile sale, ca un fel de semnătură de autenticitate artistică – degetul îndreptat către cer. De data aceasta, postura i se potrivește perfect personajului care, folosindu-se de același deget, va încerca peste numai câteva zile să verifice prin atingere dacă Iisus a înviat cu adevărat. Tensiunea acestor trei personaje este la cote maxime – mai-mai să sară la gâtul învățătorului. Ceva mai puțin răvășiți se prezintă ultimii trei, Matei, Iuda Tadeu și Simon Zelotul. Pare că de acolo, de pe locurile dinspre capătul mesei,

n-au auzit prea bine vorbele lui Iisus, iar acum se consultă între ei ca să găsească un răspuns la propriile întrebări. E limpede însă că pe chipurile lor nu se citește groaza din ochii celorlalți, ci mai curând îndoiala.

Cele două grupuri din apropierea lui Iisus par mult mai neliniștite de situație decât cele dinspre extremitățile mesei. Și nu întâmplător: se pare că intenția lui da Vinci a fost ca, prin reacțiile lor, să simuleze efectul în lanț al propagării sunetului. Cuvintele lui Iisus au ajuns clare la apostolii din apropierea sa, care reacționează instantaneu, răsturnând diverse obiecte pe fața de masă, deschizând gura ca să dea replica sau izbucnind în plâns. În schimb, înspre laturile scenei informația s-a mai disipat, sunetul propagându-se cu intensitate mai slabă, așa că e nevoie de lămuriri. Iată de ce, într-o parte, Iacob cel tânăr caută o confirmare de la Petru, iar în cealaltă, Matei își întinde brațele înspre înapoi, spunându-le parcă vecinilor de masă: „Ce tot zice acolo? Am auzit bine?". Leonardo însuși ne dezvăluie în notițele sale secretul compoziției inventate de el:

> *Io do i gradi delle cose opposite all'occhio come il musico de' le voci opposte a l'orecchio*[1].

Acolo, pe peretele mănăstirii delle Grazie, da Vinci pare să fi montat încă unul din faimoasele lui spectacole teatrale, iar controlul riguros asupra gesturilor apostolilor nu le diminuează cu nimic spontaneitatea. Artistul a creat un spațiu scenic perfect, în care Hristos exercită o putere de atracție irezistibilă. Rolul său nu este fundamental doar datorită poveștii în sine, cât mai ales datorită poziției sale în ansamblul scenic. Mijlocul frunții sale este punctul în care se intersectează liniile perspectivei pe care este construit în întreaga *Cină*. Iisus

---

[1] Text cu grafie originală: „Eu ofer ochiului lucruri opuse în diverse trepte, așa cum muzica oferă urechii sunete opuse" (n. tr.).

este pilonul concret, dar și ideal, al acestei povești. Iar povestea și ilustrația ei coincid perfect. Cine privește opera din mijlocul refectoriului are senzația limpede că se găsește în fața unei scene cu o adâncime amplă, unde tocmai s-a consumat răscolitoarea revelație a trădării. În epoca lui Leonardo, pardoseala sălii era cu cel puțin un metru mai jos decât în prezent: imaginea, așa cum bine subliniază Bandello în textul său, se proiecta așadar de la o înălțime și mai mare, părând cu atât mai mult copleșitoare și irezistibilă. Unii cercetători au subliniat chiar că artistul a încercat să respecte litera Evangheliei, în care termenul *coenaculum* indică de obicei un mediu amplasat la mezaninul unei clădiri, adică exact la înălțimea la care se găsesc personajele pictate în refectoriu.

Un casting premeditat

Nu i-a fost ușor lui Leonardo să compună chipurile apostolilor. Documentele vremii, însemnările și schițele sale care ne-au parvenit demonstrează că, vreme de trei ani, s-a lansat în ipoteze de lucru dintre cele mai diferite, experimentând tot felul de cine și de trăsături faciale care apoi nu și-au mai găsit locul în rezultatul final. Astăzi știm cu certitudine că multe din detaliile personajelor din *Cina cea de Taină* sunt rodul observației sale directe: un număr apreciabil de foi conțin indicații care dezvăluie o căutare constantă de chipuri și corpuri interesante. „Cristofano da Castiglione de la Pietà, bun pentru cap", „Giulian da Maria, medic, are un om de casă fără o mână". Pare-se că da Vinci se învârte întruna prin Milano, înarmat la brâu cu un jurnal în care notează tot ce-i atrage atenția.

> *Sii vago spesse volte nel tuo andare a spasso di vedere e considerare i siti e gli atti degli uomini nel parlare, nel contendere, nel ridere o nell'azzuffarsi insieme, che atti sieno in loro, e che*

atti facciano i circostanti […] e quelli notare […] su un tuo piccolo libretto[1].

Probabil că Leonardo a înjghebat un adevărat casting pentru compoziția scenei din *Cina cea de Taină*. Chipul lui Iisus, de exemplu, pare să fie inspirat din cel al unui anume Giovanni Conte, care face parte din suita cardinalului din Mortaro, un prelat încă neidentificat, care poate avea legătură cu localitatea Mortara, din apropiere de Vigevano. În schimb, mâinile lui Hristos par să fi fost copiate după cele ale unui oarecare Alessandro din Parma. Însă chipul pentru care ajunge să treacă prin toate caznele este cel al lui Iuda.

Et quantunque io ci avessi potuto trovar molti tra quelli che mi accusano, che si sariano meravigliosamente assimigliati a Giuda, non di meno, per non gli far vergognar di lor medesimi, ha già un anno o forse più, che ogni giorno sera et mattina mi son ridutto in Borghetto, ove abitano tutte le vili et ignobili persone, et per la maggior parte malvagie et sceverate, solo per vedere se mi venisse veduto un viso, che fusse atto a compir l'imagine di quel malvagio. O se forse nol troverò, io vi porrò quello di questo padre priore, c'ora mi è sì molesto, che meravigliosamente gli si confarà[2], *povestește* Leonardo.

---

[1] Text cu grafie originală: „Străduiește-te, în desele tale plimbări la pas, să vezi și să iei aminte la postura și gesturile oamenilor atunci când vorbesc, când se ceartă, când râd sau când se iau la bătaie, cum reacționează atât ei, cât și cei din jur […] și notează totul […] într-un carnețel" (n. tr.).

[2] Text cu grafie originală: „Și, deși pe mulți din cei ce mă acuză îi găsesc semănând nespus de bine cu Iuda, pentru a nu-i face să se rușineze de ei înșiși, iată că am deja un an, dacă nu mai mult, de când, zilnic, și seara, și dimineața, îmi fac veacul prin Borghetto, acolo unde locuiesc toți răufăcătorii și persoanele de joasă speță, în mare parte diabolici și scelerați, iar asta numai și numai ca să prind cu vederea măcar un singur chip care să-mi desăvârșească imaginea acelui nevolnic. Iar de cumva nu-l voi găsi nicicum, vi-l voi zugrăvi pe cel al sâcâitorului părinte-prior, care i se potrivește de minune" (n. tr.).

De altfel, și Antonio de' Beatis va observa că „personajele sunt portrete naturale ale mai multor persoane de la curte sau ale milanezilor de înaltă ținută a acelor vremuri". Probabil că da Vinci pur și simplu s-a distrat pictând această capodoperă, care contemporanilor săi trebuie să le fi apărut ca un spectacol în toată regula, în care actorii erau chipuri cunoscute de la Curte și tot felul de personaje curioase care-și făceau veacul prin oraș.

Ca într-un roman

Chiar dedesubtul însemnării referitoare la modelul utilizat pentru chipul lui Hristos, artistul scrie următorul memento: „Giovannina, un chip fantastic, stă în Santa Caterina, la spital". De unde până unde?

Pornind de la aceste rânduri fugare, un grup de cercetători – sau, mai curând, un stol de vulturi în căutarea senzaționalului – construiește o întreagă intrigă, și anume: personajul care stă lângă Iisus, cu mâinile încrucișate pe masă, n-ar fi, de fapt, Ioan, ci o femeie. În opinia unora, ar fi vorba despre Maria-Magdalena. O revelație care va face înconjurul lumii, cu atât mai mult cu cât în Evangheliile apocrife apare informația că Magdalena s-ar fi căsătorit cu Iisus, dăruindu-i chiar trei copii. Iar noi știm foarte bine că Leonardo are cunoștință despre conținutul acestor texte eretice, la care a făcut deja o aluzie în *Fecioara între stânci*. Se presupunea, de altfel, că această descendență a lui Hristos, pe care Ordinul Templierilor ar fi tăinuit-o, din porunca Bisericii, ar fi încă vie în cine știe ce colț al lumii. Când scriitorul american Dan Brown a luat cunoștință despre această ipoteză, nu a rezistat tentației de a construi pe baza ei firul epic al celebrului său roman *Codul lui da Vinci,* care transformă *Cina cea de Taină* într-un mesaj cifrat care amestecă relația amoroasă dintre Magdalena și Iisus (zugrăviți, zice-se, cu veșminte de culori opuse, care ar indica legătura lor secretă)

cu presupusa absență de pe masă a potirului (evocație a Sfântului Graal) și cu existența unei fantomatice litere V (forma Graalului, dar și a vulvei femeiești) desenate de poziția ciudat de divergentă a corpurilor lui Ioan/ Magdalena și Hristos. Una peste alta, admițând-o pe Maria-Magdalena la Cina cea de Taină, Hristos ar fi promovat în realitate un rol mai relevant al femeii în Biserică, anticipând astfel sacerdoțiul feminin, ca să nu mai vorbim despre celibatul preoților. O poziție cu adevărat revoluționară, dacă ar fi fost și reală.

Niciunul dintre acești „cercetători" nu se oprește să reflecteze asupra faptului că în epoca lui Leonardo era absolut normal ca apostolul preferat al lui Iisus să fie zugrăvit cu trăsături delicate și gestică mai puțin virilă: fie că-l regăsim în lacrimi sub crucea lui Hristos răstignit, fie că-l vedem „rezemat de pieptul lui Iisus" în timpul Cinei, el este singurul apostol care nu poartă barbă, are părul lung și un chip angelic. Este foarte probabil chiar ca, pentru zugrăvirea evanghelistului, artistul să fi folosit drept model o tânără femeie. Eventual chiar pe acea Giovannina menționată în mementoul de mai sus. Însă nu avem de-a face cu nimic scandalos aici. Nu înseamnă că a vrut să picteze o femeie. Și nu este nici prima dată când da Vinci pictează figuri androgine: în aceeași perioadă, printre hârtiile sale cu schițe va apărea, nici mai mult, nici mai puțin, un înger cu sâni proeminenți și cu membrul viril în plină erecție!

Personajul Ioan se pretează perfect jocului sexelor, foarte comun printre artiștii epocii. Leonardo, cu bine cunoscuta sa înclinație către portretizarea trăsăturilor naturale, consideră oportun ca în cazul tânărului apostol să folosească drept model o femeie, ceea ce îi permite să elaboreze un personaj complet diferit de toți ceilalți discipoli ai lui Iisus prezenți în scenă. Pe vremea aceea, o astfel de soluție nu era nici o dovadă de indecență, nici o alegere stranie. Și totuși, ideea că pictorul

ar vrea, de fapt, să camufleze în capodopera sa un mesaj cifrat este prea ispititoare. Astfel, cu fantezia lui debordantă, Dan Brown insistă și asupra unei alte ipoteze, aceea că, de fapt, Petru nu ar solicita un răspuns de la Ioan, ci ar intenționa s-o ucidă pe Magdalena, cuțitul din mâna sa fiind pregătit a se abate asupra ei. Fără doar și poate că toate aceste ipoteze sunt de-a dreptul fascinante, atât timp cât rămân în paginile unui roman și nu pretind a se transforma în revelații istorice.

O SOCIETATE SECRETĂ

Din păcate, faima nemăsurată a lui Leonardo a generat povești de-a dreptul monstruoase, atunci când nu sunt de-a dreptul ridicole. Bietul pictor florentin a înfierbântat fantezia a tot soiul de mitomani care i-au implicat numele în intrigi tumultuoase, unele chiar înfricoșătoare. Pe lângă mesajele codificate, bestsellerul americanului Dan Brown face referire și la o presupusă apartenență a lui da Vinci la fantomaticul Priorat al Sionului. Artistul ar fi fost prior în cadrul acestei societăți secrete în ultimii ani ai vieții, transmițând mesaje propriilor adepți prin intermediul unor enigme camuflate în unele capodopere de-ale sale, dar în primul rând prin intermediul *Cinei*. Prioratul ar fi jurat să apere și să readucă la putere dinastia franceză a merovingienilor, păstrătorii Sfântului Graal, care nu ar fi dispărut în epoca medievală, ci ar avea încă descendenți printre noi. Unul dintre aceștia ar fi fost un anume Pierre Plantard care, în realitate, a născocit întreaga poveste în perioada anilor '70-'80 ai secolului trecut. Acest individ peste măsură de viclean, diabolic chiar, recurge la documente false care ar confirma existența prioratului, aducând în arenă numele unor personaje istorice celebre pentru a acredita importanța respectivei secte și ajungând astfel să capteze o intensă atenție

mediatică. Fără îndoială că a fost foarte convingător, din moment ce informațiile despre existența Prioratului din Sion vor continua să circule și după arestarea și trimiterea lui în judecată, moment în care avea să declare deschis că întreaga poveste fusese inventată de el. Plantard s-a dovedit un geniu al răului, care l-a exploatat pe Leonardo, cu capodoperele lui cu tot, în realitate mult mai puțin misterioase decât ar vrea unii să se creadă, dar care, iată, au devenit uneltele perfecte pentru plăsmuirea unor castele de nisip și asigurarea propriei vizibilități mediatice.

O capodoperă fragilă

Cina cea de Taină a repurtat un succes instantaneu, o faimă care avea să se răspândească în întreaga Europă. „Se spune că regele Ludovic al Franței a fost într-atât de vrăjit de această operă, încât, în vreme ce o contempla vrăjit, îi întrebă pe cei din suita sa dacă n-ar putea s-o dea jos de pe perete și s-o ducă în Franța, chiar dacă, astfel, celebrul refectoriu ar fi fost distrus", relatează Paolo Giovio în elogiul său adus lui Leonardo. Da Vinci nu are însă răgaz să se bucure prea mult de recunoștință și laude din partea aristocrației și a seniorilor vremii, căci soarta îi joacă neîntârziat un nou renghi. Cina cea de Taină de la biserica Delle Grazie începe să dea curând semne de cedare. În decurs de doar câțiva ani, geniala tehnică născocită de el se dovedește a fi foarte instabilă, iar culoarea începe să-și schimbe tonalitatea, apoi să se estompeze din ce în ce mai mult, sub efectul umidității. Zidurile clădirii transpiră apă din abundență, umflând culoarea tempera întinsă de artist *a secco,* pe uscat. Când Vasari ajunge să vadă pictura, în anul 1566, o descrie ca fiind „atât de rău stricată, încât nu se mai distinge decât ici-colo câte o pată decolorată". Marea operă a ajuns doar o umbră. De altfel,

Antonio de' Beatis notase încă din 1517 în jurnalul său că pictura începea să se deterioreze, „nu știu dacă de prea multă umiditate lăsată de zid sau din cauza vreunui alt cusur". Una peste alta, e limpede pentru toată lumea că Leonardo a realizat o capodoperă absolută, lucrată însă cu prea multă lejeritate. La urma urmelor, nu este prima dată, dacă ne amintim de numeroasele surprize neplăcute pe care i le-a rezervat proiectul de turnare a monumentului ecvestru. Și, din păcate, nu va fi nici ultima. În decurs de numai câțiva ani, va da din nou cu piciorul unei ocazii extraordinare, numai și numai din ambiția de a experimenta o tehnică inovatoare. Leonardo este un căutător neobosit, un temerar, însă deloc prevăzător.

Capitolul 10

Emoții neașteptate

Idila dintre Leonardo și orașul Milano nu durează mai mult de zece ani, pornind de la comanda pentru monumentul ecvestru al lui Francesco Sforza, până la încheierea lucrărilor la *Cina cea de Taină*, trecând prin portrete ale doamnelor de la Curte și prin scenografii pentru ceremonii publice care vor rămâne în analele cetății. Curând după terminarea *Cinei,* Ludovico il Moro este răsturnat de la putere de invazia trupelor franceze, văzându-se obligat să se refugieze la Innsbruck.

La rându-i, în clipa în care intuiește că nu are nicio șansă să lucreze cu noua conducere, și Leonardo părăsește cu arme și bagaje Milano, în căutarea altei realități în care să-și găsească locul și spațiul pe care acum consideră că le merită. Da Vinci este genul de artist itinerant care se stabilește oriunde reușește să obțină protecție și susținere. Una peste alta, experiența sa la Curtea ducatului de Sforza se încheie destul de brusc. Pe de altă parte, însă, după aproape patruzeci de ani petrecuți în Lombardia, Leonardo a acumulat o serie de competențe care pot ispiti multe orașe europene să-i facă curte. Pe de o parte, este acum un pictor faimos grație *Cinei*, iar pe de alta, este capabil să pună în scenă ceremonii mărețe, dar, mai ales, și-a construit o anumită credibilitate în domeniul ingineriei militare, o activitate care îl va duce preț de câțiva ani buni în prima linie pe diverse fronturi de război.

După un scurt popas la curtea Isabellei d'Este de la Mantova, ajunge în anul 1500 la Veneția, acolo unde nu are nevoie de niciun fel de scrisoare de prezentare pentru a fi primit de Senatul local. Da Vinci este precedat de propria faimă. În realitate, însă, va petrece doar câteva luni în lagună, unde îl întâlnește probabil pe Giorgione, care este subjugat de tehnica sa de evidențiere a luminii și de *sfumato*. Senatorii Serenissimei îl trimit în misiune pe râul Isonzo, ca să verifice posibilitatea construirii unui sistem defensiv împotriva amenințării turcești, unde Leonardo își dă repede seama de concurența acerbă a inginerilor locali, de aceeași sorginte ca și a pictorilor, care se bucură de o tradiție solidă și larg apreciată. Nu, acela nu este un loc potrivit pentru el. Prin urmare, Veneția rămâne doar o scurtă etapă a pelerinajului său în căutarea unui teren fertil pentru propria creație. Momentan, soluția cea mai potrivită este să revină acasă, la Florența, de unde plecase cu oarecare regrete și unde acum poate intra pe poarta principală.

Minunățiile lui Leonardo

Pentru prima dată în viață, nu este dezamăgit în așteptări. La Florența, Leonardo găsește găzduire în cadrul complexului mănăstiresc Santissima Annunziata, unde obține imediat o însărcinare din partea călugărilor Slujitori ai Fecioarei Maria (din ordinul Servorum Beatae Virginis Mariae): pictura piesei centrale a altarului mare al bisericii. Ca o ironie a sorții, lucrarea abia îi fusese încredințată lui Filippino Lippi, același artist care-l înlocuise de mai multe ori pe Leonardo în trecut, când acesta nu izbutea să-și ducă tablourile la bun sfârșit. De data aceasta, colegul de breaslă cedă bucuros lucrarea confratelui abia reîntors în oraș, probabil recunoscându-i astfel superioritatea. Însă acest act de generozitate s-a dovedit cu totul inutil. „Leonardo duce o viață foarte împrăștiată și instabilă,

mai-mai c-ai zice că trăiește de azi pe mâine", povestește Pietro Novellara într-o altă scrisoare către Isabella d'Este. Pictorul nostru pare interesat mai curând de studiul geometriei, demonstrând o „nerăbdare în penel". Pare să se simtă din nou atras mai mult către studiul matematicii și al ingineriei decât de pictură… Dovadă stă faptul că, din nou, pentru a mia oară, nu va termina de pictat piesa de altar a Slujitorilor Fecioarei, limitându-se la desenarea șablonului.

Numai că nu este un șablon oarecare, ci este cel mai frumos model pe carton pictat vreodată. Ceea ce nu scapă neobservat de locuitorii orașului.

La terminarea studiului pentru Annunziata, artistul deschide porțile atelierului și îi invită pe călugări să-i admire „schița". În urma acestora se revarsă însă o întreagă procesiune de „bărbaţi, femei, copii și bătrâni […] să vadă minunea ieșită din mâna lui Lionardo, care îi uluise pe toţi"[1]. Simplul zvon al dezvelirii unui carton de lucru s-a transformat într-un adevărat eveniment al comunității citadine. Probabil că în acest caz cuvintele emfatice ale lui Vasari nu sunt exagerări, căci faima atinsă de da Vinci la acel moment o depășește pe a tuturor celorlalți confrați. De fapt, de data aceasta obiectivul său este să-i convingă pe comitenți să accepte un subiect cu totul diferit de cel solicitat de ei: figurile schițate pe hârtie nu au nimic de-a face cu tema Bunei Vestiri, ci sunt într-atât de inovatoare și de captivante, încât se transformă instantaneu într-una din secvențele cele mai copiate de către artiștii epocii. „Reprezintă un Iisus-copil, în vârstă cam de un an, care, încercând parcă să se elibereze din brațele mamei, se prinde de un miel pe care pare să-l strângă cu putere. Mama, aproape smulgându-se de la sânul sfintei Ana, prinde copilul ca să-l despartă de miel, a cărui semnificație sunt Patimile. Sfânta

[1] Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 189 (n. tr.).

Ana, dând parcă să se ridice, ar vrea să-și rețină fiica ca să nu-l despartă pe copil de miel, gest care ar putea întruchipa însăși Biserica, în dorința ei ca Patimile lui Hristos să fie împiedicate", continuă Novellara, dând dovadă de perspicacitate și de un fin spirit de observație. O scenă intimă de familie, în care apar o mamă grijulie și o bunică autoritară care reacționează la jocul nevinovat dintre un copil și un mic animal domestic. O imagine de o duioșie spontană pe care Novellara o interpretează ca pe o alegorie religioasă, în care Maria vrea să-l salveze pe Iisus de la răstignire, în timp ce Ana, asumându-și rolul Bisericii, îi amintește fiicei sale că acel sacrificiu suprem este necesar pentru a-i mântui pe oameni de păcat. Un joc încrucișat de gesturi, în care credința intră în coliziune cu sentimentul matern – un contrast emoțional nemaiîntâlnit până atunci.

Cercetătorii n-au reușit încă să descopere această operă, care pare să fi dispărut în neant. În locul ei, a ajuns până la noi un alt carton splendid (*vezi* figura 26), în care Sfânta Ana o ține pe genunchi pe Madona, care, la rândul său, îl veghează pe copilul-Iisus, în vreme ce acesta îl binecuvântează pe copilul-Ioan (Botezătorul). O scenă practic identică, din care însă lipsește mielul. Nu știm cu certitudine când a realizat Leonardo acest desen, însă poziția personajelor nu lasă dubii: ambele lucrări prezintă tema celor două femei plasate pe poziții practic suprapuse – „de parcă ar fi fost un unic corp cu două capete" (Freud). În cel descris de Novellara, astăzi dispărut, copilul se joacă cu un miel; în celălalt (păstrat astăzi la National Gallery din Londra), în locul necuvântătoarei îl avem pe micul Ioan. Există, prin urmare, o mare probabilitate ca desenele să fi fost executate în perioade de timp apropiate.

În acest moment al carierei sale, da Vinci a ajuns să mânuiască cărbunele cu o măiestrie ieșită din comun; grație doar gestului repetat al mâinii pe hârtie, înfiripă corpurile personajelor,

cufundate parcă într-o atmosferă vaporoasă, aproape ireală. Personajele Maria și Ana sunt impozante, dar în același timp aproape imponderabile. Din nou, Leonardo lucrează la mișcarea de torsiune a corpurilor femeilor în jurul propriilor axe, construind un spațiu cu o largă profunzime, pentru care nu mai este necesară inserarea elementelor de arhitectură. Brațele și picioarele celor două sfinte personaje, ce par să șadă pe o stâncă, într-o poziție mai curând precară, se întrepătrund într-un mod absolut inedit. În trecut, Sfânta Ana –„ternară" –, a treia persoană ca importanță ierarhică din familia lui Hristos, era reprezentată în picioare, în spatele Fecioarei așezate comod într-un tron, cu pruncul în brațe. Însă da Vinci aruncă în aer acest model și pare să se distreze întrepătrunzând corpurile personajelor prin intermediul unui nou joc al privirilor și al mâinilor acestora. Leonardo pare să se fi eliberat în sfârșit de necesitatea de a respecta schema geometrică, rigidă și îndelung calculată de care ținuse cont la zugrăvirea *Fecioarei între stânci*. Din doar câteva tușe de alb și cu o serie de intervenții diafane în tempera bleu, reușește să redea personajele învăluite într-o atmosferă evanescentă, în completă simbioză cu peisajul. Madona își privește odrasla cu o negrăită blândețe, în vreme ce mama o dojenește cu privirea ei severă, având ochii aproape ieșiți din orbite și mâna arătând către înaltul cerului. Din nou, acel deget arătător, devenit între timp o adevărată semnătură artistică a lui Leonardo.

Emoții noi

Gestul protector al Mariei reapare într-un alt tablou la care Leonardo lucrează în timp ce sălășluiește încă la Annunziata. Același Novellara este cel care ne descrie detaliile: „O Madonă care șade ca și cum s-ar pregăti de tors, Pruncul cu piciorul în coșul pentru fușceie, prinzând vârtelnița și privind cu atenție cele patru capete în formă de Cruce. Încântat de Cruce, râde

și o ține strâns, nevrând s-o cedeze Mamei, care, cu figura înghețată, caută să i-o ia” (*vezi* figura 25). Exact ca în cartonul cu Sfânta Ana, Fecioara încearcă să-l rețină pe copil, care, cu un picior îndoit și celălalt întins, ține strâns un fuscel pe care sunt fixate perpendicular două surcele. Instrumentul, pe care femeile vremii îl utilizau pentru înfășurarea firului de lână, evocă forma Crucii pe care Iisus va fi condamnat la răstignire. Odată cu dispariția coșului pentru lâna toarsă, copilul se sprijină cu picioarele direct pe stâncă, parcă încunoștințat de soarta care îl așteaptă și asupra căreia pare adâncit în meditație. Nimeni înaintea lui Leonardo nu a plăsmuit o asemenea mișcare scenică. Artistul pare să-și scruteze psihologic propriile personaje, construind soluții inedite care să stimuleze implicarea emoțională a credincioșilor. Cu toată inocența și puritatea sa copilărească, Iisus este deja conștient de destinul care-l așteaptă și pe care-l întâmpină ca pe o jucărie sau ca pe un biscuit dulce. Curiozitatea banală, de copil, zugrăvită pe chipul micului Iisus în *Madonna Benois,* devine aici o atracție fatală.

Pe fundal, da Vinci optează pentru un peisaj ce se diluează treptat, în care un râu ne conduce privirea către o vale dominată de un lanț muntos ce în depărtare ajunge să se confunde cu cerul, într-un degradé azuriu tipic fundalurilor sale. La o privire mai atentă, pare că intenția artistului este aceea de a evoca un teritoriu familiar lui – așa-numitele *calanchi* (*vezi* figura alăturată), crestele stâncoase ce se înalță de-a lungul cursului inferior al râului Arno, rezultate din eroziunea glaciară a Apeninilor din epoca preistorică. Râul din fundal ar trebui să fie chiar Arno, așa cum se înfățișează el vederii către Buriano, o zonă ce ne va fi din nou propusă și în *Gioconda*. Leonardo începe acum să insereze în tablourile sale locuri pe care le-a explorat personal, devenite familiare, transformând astfel aparițiile de sfinți și Madone în scene reale, plauzibile,

în efortul de a conferi imaginilor sacre o notă „pământeană", mai umană și mai ușor de recunoscut. Astfel, în chipul Fecioarei par să se regăsească trăsăturile modelului folosit de artist pentru zugrăvirea sfântului Ioan din *Cina cea de Taină*: față alungită, nas ascuțit, frunte înaltă, ochi mari și de o negrăită blândețe. O fizionomie ce va reveni cu obstinație în tablourile sale, devenind un soi de marcă de fabricație. O față individualizată probabil în mijlocul mulțimii la Milano, cu o expresie reală, un portret pe care artistul îl transformă în timp într-un chip ideal, care se pretează atât la zugrăvirea personajelor feminine, cât și a celor masculine.

Experimentul demarat cu douăzeci de ani în urmă, odată cu *Madonna Benois* – prima scenă sacră în care se întrezărește gingășia relației dintre tânăra mamă și fiul său –, se transformă acum, în *Madonna dei fusi,* într-o invenție de excepție în care Leonardo construiește o simbolistică nouă și propune soluții inedite, care vor face școală. Artistul traversează una dintre



Custuri și văi glaciare *(calanchi)* în Valdarno

perioadele cele mai fecunde ale carierei sale, iar operele ieșite din atelierul său o demonstrează cu prisosință.

Și totuși, chiar și acest tablou va rămâne un mister pentru istoricii de artă, unii avansând ideea că da Vinci nu a avut nicio contribuție personală la cele două versiuni ajunse până la noi (una aflată într-o colecție privată la New York, cealaltă – la Edinburgh). Aceste opere ar fi realizate, se pare, de discipolii săi – Salaì sau Francesco Melzi. În epocă, în cadrul atelierului său „doi ucenici fac portrete, iar el mai dă din când în când o mână la câte unul". Este momentul în care îl vedem pe Leonardo comportându-se exact ca Verrocchio, în perioada propriei ucenicii: Discipolii „reproduc" cartoanele-șablon puse la punct de maestru, care se limitează la câteva tușe finale. Există o probabilitate rezonabilă ca să nu fi existat niciodată o *Madonna dei fusi* pictată de Leonardo însuși, cele realizate fiind, de fapt, versiuni ale colaboratorilor săi. La fel de posibil este și ca pictorul să fi vândut panourile pictate de Melzi sau de Oggiono drept opere realizate cu propria mână. În realitate, această practică era destul de frecventă, multiplicând câștigul pictorilor pentru unul și același subiect: cu girul maestrului, copiile puteau atinge aceleași valori ca originalul.

Această *Madonna dei fusi* ne oferă totuși ocazia să apreciem iscusința atinsă de da Vinci în inventarea unor intense „mișcări sufletești", care exprimă forme de mișcare eliberate de constrângerile oricărei scheme tradiționale. Leonardo a ajuns acum într-un punct al carierei de la înălțimea căruia își poate permite un grad de libertate creativă care altădată l-ar fi adus în fața unor grave litigii cu comitenții: este solicitat de toată lumea – ordine religioase, capi de stat, mari negustori –, tocmai pentru originalitatea sa. Moda s-a schimbat, iar acum confortul vizual și armonia scenelor unui Botticelli sau Perugino nu mai sunt căutate. Florența se pregătește să iasă dintr-o

perioadă de mari turbulențe, iar în unele medii sunt la mare căutare emoțiile intense. În cazul acestora, Leonardo este în mod cert artistul potrivit la locul potrivit.

ÎN SERVICIUL LUI VALENTINO

Viața lui da Vinci ne-a obișnuit cu schimbările repetate de program. Exact în momentul în care pare concentrat asupra desăvârșirii unei mari capodopere, își abate pe neașteptate atenția asupra unei activități cu totul diferite. Pur și simplu așa îi e felul: Leonardo este omul pasiunilor fulgerătoare și irezistibile. Așa se face că, exact în perioada când cariera sa de pictor la Firenze se așază pe făgașul cuvenit, iar întreaga suflare a orașului începe să-l ridice în slăvi, el hotărăște brusc să accepte o propunere imprevizibilă. Astfel, începând din iulie 1502 îl regăsim în suita lui Cesare Borgia, fiul papei Alexandru al VI-lea și duce de Valentinois, cel care, beneficiind de susținerea Franței, dinamitează echilibrul politic din nordul Italiei prin raidurile și războaiele sale de cucerire. Este marele star în ascensiune al scenei internaționale, cel care-l inspiră pe Niccolò Machiavelli în crearea *Principelui,* omul predestinat să cucerească lumea prin charisma personală și prin strategia sa politică și militară. Da Vinci nu rezistă chemării sale: renunță la cartierul său general de la Annunziata, lasă cartonul cu Sfânta Ana terminat doar pe jumătate și, însoțit de colaboratorii săi, pleacă să lucreze ca inginer militar pentru il Valentino (cum era supranumit generalul). Florența și chiar întreaga Toscană sunt în fierbere, speriate la vestea că armata acestuia, care a cucerit deja Piombino, se îndreaptă amenințător spre sud. Unele voci suspectează că, în realitate, Leonardo ar fi trecut în serviciul acestui neînfricat

condotier cu scopul de a transmite informații secrete Republicii florentine. Să fie oare un spion?

De altfel, în decursul celor câteva luni în care îl vedem flancându-l pe Cesare Borgia, artistul nu pare implicat în marile opere militare pentru care a fost angajat. Pe una din hârtiile sale descoperim schițat portretul lui il Valentino, din trei perspective diferite –, ducându-ne cu gândul mai curând la un „identikit" pregătit pentru a fi transmis inamicilor acestuia. Apoi, Borgia îl însărcinează să exploreze orașele abia cucerite, verificând posibilitatea ridicării de noi structuri defensive. Însă notițele rezultate în urma acestor misiuni sunt într-atât de bizare, încât ne fac să-l bănuim pe da Vinci că în această perioadă s-a dedicat unor cu totul alte studii, astăzi dispărute, scoțând la lumină desene mai complexe, care probabil s-au perindat de colo-colo, prin intermediul canalelor secrete ale diplomației italiene.

La Urbino, Leonardo măsoară zidurile de centură ale orașului, desenând cu mâna lui fiecare poartă și bastion. În interiorul Palatului Ducal, reproduce schema unei scări proiectate de Francesco da Giorgio Martini, precum și structura unui porumbar care în epocă este utilizată în scopuri militare, ca adăpost pentru porumbeii călători. La Pesaro rămâne pur și simplu fermecat de o *libreria,* probabil biblioteca lui Federico da Montefeltro pe care il Valentino a transferat-o de la Urbino. În săptămânile următoare îl regăsim trecând prin Rimini, unde rămâne fascinat de sunetul armonios al apei izvorâte dintr-o fântână (cea situată în piața Cavour de astăzi), în vreme ce perioada campării la Cesenatico și-o dedică descrierii portului de aici. Probabil însă că pentru acest interval de timp rezultatul cel mai interesant și mai apropiat de misiunea pentru care a fost angajat de Borgia, dar exploatat apoi de Florența, este incredibila

hartă a orașului Imola, pictată în tempera pe hârtie, în care localitatea este descrisă cu lux de amănunte, până la ultimul complex de clădiri și cea mai neînsemnată uliță, hartă care ar fi urmat să fie probabil folosită în cazul instalării unui asediu. O imagine rafinată, demnă însă mai curând de un mare pictor decât de un cartograf militar.

Pe lângă acest gen de studii, Leonardo se lansează și în alt gen de considerații, așa cum îi este obiceiul. În timpul peregrinărilor sale prin regiunea Romagna, își permite câteva ironii la adresa „ingeniozității rudimentare a romagnolilor", care par total lipsiți de inteligență atunci când se deplasează cu căruțe greu de manevrat din cauza roților anterioare cu dimensiuni prea mici, dând însă dovadă de multă iscusință în domeniul comunicării la distanță, prin intermediul unor cornuri plasate în cavitățile montane, pentru amplificarea sunetului.

În noul context, artistul demonstrează din nou un excelent spirit de observație și o incredibilă intuiție: se va despărți de Valentino după numai opt luni, chiar înainte de moartea papei Alexandru al VI-lea. Odată cu dispariția marelui său susținător și sponsor, condotierul se vede obligat să-și întrerupă ambițioasa campanie militară, îndreptându-se către un răsunător faliment politic. Da Vinci va reuși în ultima clipă să-și recâștige poziția la Florența, unde speră să fie primit din nou cu brațele deschise, mai ales că, una peste alta, colaborarea sa cu Cesare Borgia nu a fost resimțită aici ca o trădare. Dimpotrivă, aceasta avea să se demonstreze probabil mai folositoare decât se poate bănui.

Capitolul 11

O nouă provocare

În orașul de pe malurile râului Arno lucrurile s-au schimbat mult în acești ultimi ani. După alungarea familiei Medici, în 1494, orașul parcurge o experiență politică mai apropiată de spiritul democrației, care însă va fi profund tulburată pentru patru îndelungați ani de prezența înfricoșătoare a lui Girolamo Savonarola, starețul conventului San Marco. Prin predicile sale, călugărul dominican a influențat atât guvernarea, cât și cutumele sociale ale Florenței, apelând la arma excomunicării și combătând împotriva luxului și a corupției. Mulți florentini au fost profund marcați sufletește de cuvintele sale intense și de discursurile convingătoare, cum a fost, de exemplu, cazul pictorului Sandro Botticelli, care avea să se afunde într-o adevărată criză mistică. Inițial, monahul reușește să atragă întregul oraș de partea sa, permițându-și să-l impună drept gonfalonier al Republicii pe Pier Soderini, care însă se dovedește curând un personaj inabil și cu porniri opresive. Iar când comite greșeala de a se dezlănțui împotriva imoralității papei Alexandru al VI-lea Borgia, călugărul își semnează practic propria decădere. Suveranul Pontif urzește împotriva sa o mișcare necruțătoare de opoziție, reușind să răspândească printre cetățeni o stare de nemulțumire la adresa monahului. În doar câteva luni, poporul se revoltă împotriva regimului instaurat de starețul de

mănăstire, reducându-l la tăcere. Savonarola sfârșește pe rug asemenea celor mai nevolnici eretici, chiar în piața della Signoria, arena publică de unde ani la rândul a dominat întreaga comunitate prin intermediul predicilor sale înflăcărate și intransigente.

După agitația generată de politica prudentă și egocentrică a lui Lorenzo de' Medici și după neliniștea tumultuoasă provocată de călugărul dominican, Florența este practic făcută țăndări, simțind acut nevoia de a-și recăpăta identitatea, de a-și reconstrui textura socială acum ferfenițită și de a se regăsi în mijlocul unor noi simboluri citadine, recunoscute și apreciate de întreaga comunitate. Acestea sunt premise sub spectrul cărora se înfiripează proiectul *Bătăliei de la Anghiari* (*vezi* figura 22), una dintre cele mai rocambolești opere ale lui Leonardo.

O „oareșce amintire"

În 1503, abia revenit în oraș, Leonardo înregistrează achiziția unei monturi noi pentru ochelari: în mod clar, viața itinerantă și într-o continuă incertitudine din ultimii ani i-a slăbit vederea. Însemnările din această perioadă sunt bogate în informații care fac lumină asupra vieții cotidiene, a stării de sănătate, a dietei vegetariene și a preocupărilor de zi cu zi. Într-una din zile marchează cheltuirea sumei de 6 bani „pentru ursită" – o vizită la o chiromantă care-i citește viitorul… Se află din nou în dificultate și nu știe pe ce se mai poate bizui: în vremuri de restriște ca acestea, chiar și cele mai solide certitudini sunt puse la grea încercare. După căderea neașteptată a lui Valentino, ajunge să preleve din ce în ce mai des sume de bani din contul propriu de la Santa Maria Nuova, semn, probabil, că nu mai beneficia de nicio simbrie din partea condotierului. E dispus să se arunce hulpav asupra oricărui gen de proiect, fapt dovedit și de inițiativa lui absurdă de a convinge Republica florentină să devieze râul Arno, cu scopul de a lăsa vrăjmașa Pisa fără apă, îngenunchind-o. Lucrările aveau

chiar să demareze, însă curând proiectul se va dovedi mult prea costisitor. O altă himeră marca Leonardo, repede abandonată. Una peste alta, niciunul dintre aceste planuri de inginerie militară nu a produs ceva concret și de durată, fie că vorbim de Milano, de Romagna sau de Veneția, toate dovedindu-se pure exerciții mentale. Rafinate, complexe și inovative, desigur, dar irealizabile, gândite probabil înainte să le fi venit vremea.

Însă exact în clipa când lucrurile par să ia din nou o turnură grea pentru el, soarta îi scoate în cale o altă misiune ieșită din comun. Pier Soderini îi propune realizarea unei opere ciclopice, o adevărată provocare în domeniul în care eroul nostru a demonstrat până acum că are cel mai mult de oferit – pictura.

De mai bine de zece ani, la Palazzo Vecchio sunt în curs lucrări de restaurare a Sălii Marelui Consiliu, organul suprem de conducere al orașului, compus din cinci sute de cetățeni, dintre care mulți se pot lăuda cu antecesori care de-a lungul timpului au fost membrii unor importante instituții ale Republicii. Aici se iau hotărârile fundamentale privind strategia politică și militară a Florenței, tot aici fiind și locul în care lumea de vază a orașului se reunește pentru ceremoniile cele mai importante. Prin urmare, pereții marelui salon ar trebui să rememoreze o scenă care să exalte orgoliul florentin și să le suscite cetățenilor fiori de patriotism. Alegerea gonfalonierului cade asupra unui episod semnificativ din istoria recentă a orașului – bătălia de la Anghiari: pe 29 iunie 1440, armata florentină a pus capăt amenințării trupelor milaneze, care s-au văzut obligate să se replieze la Sansepolcro. O victorie importantă, care a blocat pentru totdeauna aspirațiile expansioniste către sud ale Milanului, fixând granița dintre Florența și Statul Pontifical, care aveau să rămână practic neschimbate până la unirea Italiei.

Sarcina zugrăvirii acestei fabuloase victorii într-o scenă monumentală de trei ori mai mare decât *Cina* îi va reveni lui da

Vinci. Soderini îl lingușește cerându-i „să lase oareșce amintire" a trecerii lui prin oraș, o imagine care să-i convingă pe florentini să se alăture noii miliții civice – o armată a oamenilor cetății care să înfrunte nemijlocit armatele vrăjmașe, fără a mai fi astfel nevoie să se recurgă la atât de costisitorii mercenari – soldați în care nu se putea avea încredere și care schimbau cu ușurință taberele. Acesta pare să fie mesajul subliminal pe care gonfalonierul vrea să-l transmită concetățenilor săi și care este urmare a unei propuneri făcute chiar în acea perioadă de Niccolò Machiavelli. Însă bătălia zugrăvită de Leonardo va celebra prea puțin eroismul florentin, traducându-se mai curând într-un manifest împotriva războiului, o „sminteală animalică".

Iată cum descrie da Vinci într-unul din carnețelele sale „modul în care se zugrăvește o bătălie".

> *Farai prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria con la polvere mossa dal movimento de' cavalli de' combattitori, la quale mistione userai così [...] la polvere [...] il fumo [...] nuboletti di polvere. Farai rosseggiare i visi e le persone e l'aria vicina agli archibugi insieme co' loro vicini [...]. L'aria sia piena di saettume di diverse regione; chi monti, chi discenda, qual sia per linea piana; e le pallottole degli schioppetti sieno accompagnate d'alquanto fumo dietro ai loro corsi [...] e se farai alcuno caduto, faràlli il segno dello sdrucciolare su per la polvere condotta in sanguinoso fango*[1].

---

[1] Text cu grafie originală: „Vei face mai întâi fumul artileriei, amestecat în aer cu pulberea iscată de mișcarea cailor în luptă, amestec pe care îl vei folosi astfel [...] pulberea [...] fumul [...] norișori de pulbere. Vei da o tentă rozalie chipurilor și oamenilor, și aerului din preajma gurilor de archebuză, laolaltă ce se află în vecinătate [...]. Văzduhul să fie acoperit de o ploaie de săgeți, cu traiectorii diferite: care în urcare, care în cădere, care în linie plană; iar plumbii de sâneață să fie urmați pe traiectorie de cât de mult fum se poate [...] iar dacă vei zugrăvi pe vreunul căzut în luptă, să marchezi locul căzăturii transformând colbul în glod cu tentă sângerie" (n. tr.).

Avem sentimentul că vizionăm o scenă furtunoasă dintr-un film de acțiune, ai cărei protagoniști reali sunt pulberea, fumul și haosul din acțiunile soldaților implicați în lupte grele corp la corp, la care participă activ și caii acestora. O scenă intensă și sublimă, pe care artistul o concepe asemenea unei secvențe cinematografice.

Un șantier monumental

Pe 4 mai 1504, când primește însărcinarea oficială, Leonardo are deja câteva luni de când lucrează la cartonul-șablon al *Bătăliei de la Anghiari*. Proiectul l-a entuziasmat din cale-afară, până-ntr-acolo încât acceptase pe loc o simplă înțelegere verbală cu Soderini. Leonardo pare să nu-și mai încapă în piele de fericire, din moment ce are, în sfârșit, ocazia să-și dea măsura talentului, după nenumăratele deziluzii pe care le avusese de suferit în orașul său.

Cu mai bine de jumătate de an în urmă, pe 23 octombrie, călugării de la Santa Maria Novella îi încredințaseră cheile de la Sala Papală, o încăpere pregătită special pentru găzduirea papei Martin al V-lea în 1420, când acesta se oprise la Florența, înainte de a reinstala curtea pontificală la Roma, de unde papii lipsiseră timp de aproape un secol. Încăperea uriașă este complet goală, prin urmare perfectă pentru găzduirea unui carton-șablon lung de douăzeci de metri și înalt de opt. Din registrul contabil al mănăstirii știm că artistul a comandat zeci de coli regale (de circa 45x62 cm fiecare), o cantitate uriașă de făină pentru încleierea acestora, precum și un giulgiu din trei straturi de pânză, necesare pentru coaserea bordurii întărite care ulterior va fi fixată cu cuie pe peretele de pictat. Da Vinci proiectează chiar și o schelă mobilă din lemn, care se înalță și se coboară în funcție de necesități, un sistem *artificiosissimo* pe roți.

Pentru prima dată în carieră, se pare că lucrările înaintează într-un mod energic și hotărât. Soderini aproape că-i răsuflă în ceafă. Dacă da Vinci nu va livra cartonul-șablon înainte de luna februarie a anului 1505, va fi obligat să restituie întreaga sumă primită (15 florini pe lună), lucrarea fiind și ea reținută, indiferent de stadiul în care s-ar fi aflat. Gonfalonierul, care nu vrea să se trezească cu o operă gata doar pe jumătate, așa cum adesea li s-a întâmplat altor clienți ai lui Leonardo, amenință printre rânduri că, odată cartonul-șablon finalizat, ar putea încredința altui artist realizarea picturii, în cazul în care maestrul nu respectă acordul. Deși au trecut mai bine de douăzeci de ani, probabil că la Florența este încă vie amintirea proiectului falimentar al *Adorației Magilor*. Dacă însă da Vinci ar fi dorit să înceapă pictura peretelui înainte să termine cartonul-șablon, ar fi putut obține o prorogare. Nu este nici măcar obligat să supună cartonul spre aprobarea preliminară a comitenților, fiind liber să inventeze după pofta inimii. Important este ca opera să fie terminată.

Recomandări veleitare, care se vor dovedi, desigur, zadarnice.

O greșeală de evaluare

Nemulțumit de degradarea rapidă a *Cinei cea de Taină*, care după nici zece ani de la inaugurare dă deja semne de cedare, Leonardo născocește o nouă tehnică de lucru, căutând din nou să evite fresca. De data aceasta, pare să recurgă la un procedeu descris de Plinius cel Bătrân însuși, în a sa *Naturalis historia,* care în epoca renascentistă are valoarea unui adevărat manual pentru artiști. Astfel, la Palazzo Vecchio sosesc într-o bună zi 100 de țigle, o baniță cu pământ, un mic vas de teracotă, cavalete și piese de schelărie, stinghii care să țină cartonul întins pe perete, 260 de livre de ipsos, 89 de livre de bitum, 343 de ghips de Volterra, 11 de ulei de in, 20 de alb de plumb, 2 de burete-de-mare,

3 topuri de coli regale, precum și o multitudine de recipiente de culoare – toate, ingrediente pentru gletul pe care da Vinci avea să-și picteze monumentala scenă: astfel, bitumul încălzit urma să absoarbă pigmentul amestecat cu ulei de in. Un fel de tablou uriaș, artistul încercând astfel să reproducă aceeași metodă utilizată la pictarea pieselor de altar. Cu excepția faptului că, în acest caz, nu putea aștepta ca pictura să se usuce la soare, ci, odată pictura terminată, Leonardo are de gând să usuce gletul apropiind de perete niște mangaluri uriașe cu jar care, încălzind bitumul din glet, ar trebui să fixeze culoarea în perete pentru totdeauna. Sau cel puțin asta se așteaptă el să vadă. De altfel, înainte să deschidă șantierul de la Palazzo Vecchio, a experimentat tehnica pe un panou de mici dimensiuni, cu rezultate extraordinare. Prin urmare, totul e pregătit pentru începerea lucrărilor. Scrie:

> *Addì 6 giugno 1505 cominciai a colorire in palazzo. Nel qual punto del posare il pennello si guastò il tempo, il cartone si stracciò, l'acqua si versò e ruppesi il vaso dell'acqua che si portava, e subito si guastò il tempo, e piovve insino a sera acqua grandissima. E stette il tempo come notte*[1].

Lucrarea debutează sub auspicii nefavorabile. Și acesta e doar începutul.

Din nou, da Vinci se lansează într-o operațiune de amploare fără să ia în calcul toate necunoscutele. Odată terminată partea centrală a picturii, hotărăște să folosească vasele cu jar, cu un efect de-a dreptul catastrofal. În realitate, gletul reacționează în mod diferit, în funcție de distanța față de sursa de căldură:

---

[1] Text cu grafie originală: „În ziua de 6 iunie 1505 am început să zugrăvesc palatul. N-am apucat să dau bine cu penelul, că vremea s-a stricat, cartonul s-a ferfenițit, apa s-a vărsat din vasul spart, și de-ndată vremea se strică, plouând cu găleata până către seară. Iar afară era ca și noaptea" (n. tr.).

Giù in basso il foco agiunse et seccholla, ma lassù alto per la distantia grande non vi aggiunse il calore e colò[1].

Bătălia de la Anghiari se topește în fața ochilor săi, asemenea unui perete de ceară. Nu-i folosesc la nimic schimbările de parcurs improvizate în grabă: opera este iremediabil pierdută. Unii suspectează faptul că artistul ar fi fost boicotat prin furnizarea de materii prime de proastă calitate sau expirate, dar în realitatea întreaga vină îi aparține chiar lui. Dezamăgit de acest nou eșec și probabil furios pe el însuși, Leonardo lasă totul baltă. Nici măcar nu-i trece prin cap să reîncerce, apelând eventual la o tehnică diversă. Este foarte orgolios și nu acceptă s-o ia de la capăt. O provocare căreia nu i-a putut face față de la bun început nu mai reprezintă niciun interes pentru el.

De asemenea, mai știe și că legea florentină îl protejează, așa că nu are de ce să se teamă de eventuale represalii din partea lui Pier Soderini. Și totuși, soarta acestei opere atât de lipsite de noroc ne mai rezervă o serie de surprize.

„Școala lumii”

Artistul a reușit să picteze doar scena centrală a bătăliei. Conform unei reconstituiri destul de credibile propuse de Carlo Pedretti pe baza altor schițe descoperite printre foile cu însemnări ale lui Leonardo, imaginea completă conținea pe laturi grupuri de cavaleri pregătiți să declanșeze atacul, iar în mijloc, în apropierea podului peste Tibru, apriga încleștare pentru capturarea stindardului. Este, de altfel, unica zonă care a fost definitivată.

Întoarcerea acasă cu drapelul armatei adverse reprezenta momentul de maximă glorie, iar soldatul care izbutea această

---

[1] Text cu grafie originală: „Jos, la bază, unde focul ajunse, [vopseaua] se uscă, însă sus, la înălțime, căldura nu ajunse din cauza distanței mari și [vopseaua] se prelinse” (n. tr.).

faptă era considerat marele erou al bătăliei, ocupând poziția de onoare în cadrul defilării la care participa suflarea întregului oraș. Capturarea steagului inamic echivala cu obținerea victoriei decisive. Iar da Vinci își concentrează întreaga energie creatoare în zugrăvirea acestui moment. Cavalerii implicați în lupta pentru drapel sunt figurile cu expresiile cele mai brutale și violente pe care le-a pictat vreodată. Prin comparație, lupta Magilor de pe fundalul *Adorației* pare mai curând un dans elegant, nevinovat. Ba chiar și mulțimea de lănci, cai de luptă și condotieri desfășurată de Paolo Uccello în a sa celebră *Bătălie de la San Romano* devine un rafinat joc de linii, lipsite însă de însuflețire.

Leonardo își uimește concetățenii cu o scenă din care răzbate o adevărată descărcare de adrenalină. Din dreapta intră în scenă doi cavaleri florentini, Giampaolo Orsini și Ludovico Scarampi, care poartă coifuri de mare preț, pe care se poate distinge bine forma de dragon cu fălcile căscate amenințător. Unul din cei doi seamănă foarte bine cu profilul de luptător desenat de da Vinci în tinerețe, pe vremea când încă făcea parte din atelierul lui Verrocchio. Au o expresie serioasă, concentrată, încleștându-și cu hotărâre mâinile pe lancea stindardului. Au înțeles că au victoria în mână, cu prudența și capacitatea lor de a calcula mișcările tactice ale armatei florentine.

În stânga, orbiți de soarele ce se pregătește să asfințească, se disting corpurile torsionate ale învinșilor, Niccolò și Francesco Piccinino. Soldații milanezi sunt surprinși într-o tentativă extremă de a-și salva flamura, folosindu-se de ea ca de o pârghie cu care speră să degajeze atacul lansat de florentini. Unul dintre ei poartă un coif foarte elegant, pe care se distinge o pereche de coarne împletite ale zeului Amon, prinse între două aripi din metal perlat, cu pieptul protejat de un berbec cabrat și cu umerii ascunși sub două splendide apărători sub formă de cochilie. Deși prinși într-o încleștare feroce, Leonardo nu renunță la

ideea de a-și îmbrăca personajele în armuri demne de cele mai elegante turniruri de la curtea familiei Sforza. În încercarea de a smulge stindardul din mâinile vrăjmașilor, unul dintre cei doi cavaleri se torsionează într-o poziție bizară. Însă detaliul cu cea mai intensă expresivitate din întreaga scenă este chipul deformat de ură al celuilalt condotier milanez, răvășit de un urlet detunător al cărui ecou pare să răsune încă între zidurile de la Palazzo Vecchio. Bărbatul se aruncă cu toată forța de care este în stare în apărarea stindardului, fluturându-și spada într-un gest încărcat de furie. Da Vinci găsește, în sfârșit, ocazia să concretizeze toate acele studii de chipuri grotești pe care le-a schițat ani la rând pe foile carnetelor sale: iar chipurile surprinse în toiul acestei bătălii reprezintă un adevărat elogiu adus esteticii urâtului.

În fața acestei tornade de picioare, brațe și chipuri transfigurate de ură, Vasari surprinde un detaliu extraordinar: „… aici nu se văd numai furia, mânia și dorința de răzbunare a oamenilor, ci și a cailor". Pentru prima dată, animalele nu mai reprezintă simple elemente de figurație menite să reflecte iscusința pictorului în privința detaliilor anatomice, ci participă activ la confruntare. Animale și oameni ajung să împărtășească aceleași emoții, într-o simbioză care amintește parcă de teribilii centauri legendari.

Nimeni înaintea lui Leonardo nu a știut să surprindă în penel o mișcare atât de directă și plină de vigoare. Iar cu *Bătălia de la Anghiari* el stabilește un nou punct de referință în arta picturii, iar scenele de luptă nu vor putea pe viitor face abstracție de această inovație a sa. În ciuda autorului, această operă devine legendară, atrăgând admiratori și artiști din întreaga Europă. Călăuzele drumeților poposiți la Florența îi vor sfătui pe aceștia să urce scările palatului și să admire capodopera abandonată, care „pare de domeniul miracolului". Benvenuto Cellini

va ajunge chiar s-o supranumească „școala lumii”, inspirat de faptul că tinerii pictori vor începe s-o copieze, pentru a învăța să zugrăvească expresii nemaivăzute până atunci în picturi.

Judecând după deznodământul său, această lucrare ar fi putut marca sfârșitul definitiv al carierei lui Leonardo. În realitate însă, ea avea să-l transforme într-un adevărat mit.

DUȘMANI NEÎMPĂCAȚI

La Florența însă nu toți artiștii sunt animați de acest gen de sentimente. Pe lângă cei care exaltă peste măsură geniul lui Leonardo, mai există și unul care chiar în acești ani nutrește o profundă rivalitate cu maestrul. Un tânăr artist în plină afirmare, care s-a bucurat de protecția lui Lorenzo Magnificul și care a dat deja măsura incredibilului său talent. Numele lui este Michelangelo Buonarroti și, fără voia sa, i se întâmplase deja să se ciocnească de Leonardo în mai multe ocazii. Între cei doi sunt mai bine de douăzeci de ani diferență, dar cu toate acestea se comportă ca și cum ar avea polițe vechi de plătit unul altuia.

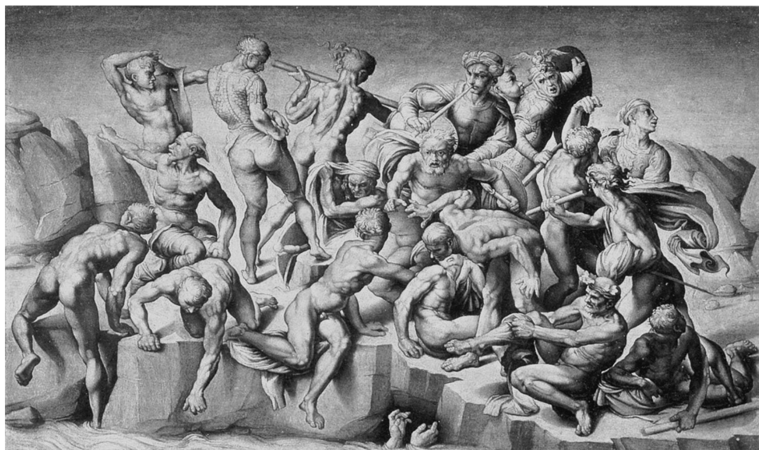
În 1504, la terminarea statuii lui *David*, Michelangelo a fost nevoit să ceară unei comisii orășenești să aleagă locul în care urma să fie expusă lucrarea. Da Vinci a sugerat ca aceasta să fie amplasată sub Galeriile Lanzi, protejată de intemperii și ferită din calea cortegiilor publice ieșite să defileze în Piazza della Signoria. În realitate însă, rămăsese impresionat de măreția lucrării – pe care chiar a și copiat-o într-unul din carnetele sale, însă voia să-i știrbească din frumusețe plasând-o într-un loc mai curând izolat. Buonarotti, care în cele din urmă își atinge țelul, reușind să-și expună capodopera în fața prestigiosului Palazzo della Signoria, nu-i va ierta niciodată această vicleană încercare de a-i pune în pericol cariera. Și-i va întoarce afrontul cu prima ocazie.

Într-o seară, pe când traversa zona Santa Trinita, Leonardo se pomenește în mijlocul unui grup de tineri, care îl provoacă asupra unui pasaj din *Divina comedie*. Luat probabil prin surprindere, da Vinci îl zărește pe Michelangelo trecând pe drum și se gândește să-l împingă la mijloc. „O să vă spună el", le propune el tinerilor, pe un ton provocator. Replica lui Buonarroti, cunoscut pentru caracterul său impulsiv și vulgar, nu se lasă așteptată: „Spune-le mai bine tu cum ai desenat un cal ca să-l torni în bronz și, de rușine că n-ai putut să-l torni, ai dat bir cu fugiții". Apoi: „Vrând să muște, Leonardo îi zise: «Adică tu le dai crezare capetelor seci de milanezi?»". În ochii lui Michelangelo, da Vinci nu este doar incapabil să finalizeze operele și înclinat spre ratare, ci îl consideră cu totul incompetent. Leonardo rămâne încremenit. Încercarea lui stângace de a-și pune colegul de breaslă în dificultate s-a transformat într-o adevărată umilință. În aceste condiții, ne întrebăm ce-o fi fost în sufletul său când a aflat că Pier Soderini l-a însărcinat chiar pe acest rival al său să realizeze pentru Sala Marelui Consiliu cartonul-șablon al unei alte bătălii, care urma să fie pictată chiar pe peretele din fața lucrării sale. În mod sigur a considerat că i s-a adus un mare afront!

În timp ce Leonardo începe să înțeleagă că s-a înhămat la o lucrare pe care nu reușește s-o gestioneze, Michelangelo lucrează la proiectul unei confruntări dintre florentini și vrăjmașii din Pisa, confruntare produsă în 1364 la Cascina. Buonarroti evită o confruntare directă cu da Vinci, alegând să nu zugrăvească o scenă din timpul bătăliei, ci abătându-ne atenția asupra unui episod survenit chiar înaintea începerii ostilităților. În vreme ce soldații florentini se răcoresc în apele râului Arno, sunt surprinși de alarma care anunță atacul inamicului. Unul dintre ei face încă imersiuni în apă, alții

se ridică în brațe pe mal, un al treilea val se reechipează în grabă, în timp ce doi dintre ei își îndeamnă la luptă camarazii deja pregătiți de atac. Circa douăzeci de trupuri cu musculatură perfectă, care uimesc prin diversitate și vigoare.

Comparația celor două lucrări este foarte interesantă și stimulativă. Da Vinci și Buonarroti reprezintă, în realitate, două fațete ale aceluiași curent de avangardă. Pe de o parte, Leonardo, care caută să dezvăluie taina emoțiilor, chiar și a celor mai animalice și profunde, inventând expresii și forme de mișcare inovative; de cealaltă parte, Michelangelo se concentrează asupra construirii de corpuri impozante care exprimă stupoare, dar și groază, ocupând spațiul cu gestica lor minunată. Cu atitudinea lor dezinvoltă și ingenuă, condotierii lui Michelangelo anticipează figurile care vor apărea peste numai patru ani pe bolta Capelei Sixtine. Plini de viață și realiști precum soldații lui Leonardo, dar complet diferiți. Ei reprezintă semnalul că tendințele lineare și decorative din arta secolului



Aristotile da Sangallo, copie pe carton a *Bătăliei de la Cascina* de Buonarotti, cca 1542, Holkham Hall, Norwich.

al XV-lea au ajuns la apus, depășite de energia care emană din aceste figuri maiestuoase și autentice.

Raffaello, cel care va poposi la Florența chiar în acea perioadă, va fi atras în această tornadă inovatoare, ajungând să redea în operele sale o simbioză a emoțiilor lui da Vinci cu tensiunea lui Buonarroti.

Ne aflăm la porțile unei noi ere.

Unde se află Bătălia de la Anghiari?

Niciuna din bătăliile de la Palazzo Vecchio nu va vedea lumina zilei. Și Michelangelo va renunța să-și mai picteze scena, răspunzând chemării papei Iuliu al II-lea și plecând la Roma pentru a lucra la mormântul Suveranului Pontif. Cartonul-șablon realizat de el va mai putea fi admirat vreme de câțiva ani, după care i se va pierde urma.

În schimb, destinul *Bătăliei de la Anghinari* este mai complicat. Fragmentul cu expresivitate intensă pe care Leonardo izbutește să-l realizeze va rămâne pe peretele Sălii Marelui Consiliu vreme de peste cincizeci de ani, admirat de artiști italieni și străini, ridicat în slăvi și celebrat ca o mare capodoperă.

Până când, în 1563, Marele Duce de Florența Cosimo I îi încredințează lui Giorgio Vasari opera de restructurare a palatului. Artistul modifică dimensiunile salonului, dându-i o notă maiestuoasă prin înălțarea tavanului cu șapte metri și decorând pereții cu noi scene de război. Bătălia de la Marciano, realizată pe peretele dedicat operei lui da Vinci, ascunde un mic secret. Pe una dintre bandierele verzi din mijlocul scenei apare expresia: CERCA TROVA („CAUTĂ GĂSEȘTE"). Se presupune că formula își are sorgintea într-un strigăt patriotic de luptă al armatei florentine: „Caută libertatea sau găsește-ți moartea", care descinde nici mai mult, nici mai puțin din tradiția dantescă; totuși, unii savanți au interpretat-o ca pe un mesaj codificat

al lui Vasari, care ne invită să căutăm capodopera lui Leonardo chiar sub stratul propriei fresce. De altfel, pictorul din Arezzo mai salvase în acest fel de la distrugere o pictură murală, acoperind-o cu o lucrare proprie. Se întâmplase cu câțiva ani mai devreme, când, în timpul lucrărilor de restaurare a bazilicii Santa Maria Novella, a strămutat fresca *Trinità* a lui Masaccio, pentru a nu fi nevoit s-o distrugă. Abia în anul 1860 opera lui Masaccio a fost regăsită sub altarul pe care Vasari îl realizase pe locul său.

Această întâmplare curioasă a determinat un grup de experți să verifice dacă nu cumva mai există urme ale picturii lui Leonardo sub *Bătălia de la Marciano*: prin urmare, au fost introduse sonde foarte subțiri sub stratul pictat de Vasari, extrăgându-se eșantioane de pulbere colorată, care ne-ar putea, probabil, conduce la lucrarea lui da Vinci. Adevărul este însă că nimeni nu-și va asuma vreodată responsabilitatea de a înlătura uriașa frescă de suprafață pentru a readuce la lumină capodopera lui Leonardo – din care probabil că nu s-ar mai putea distinge astăzi nimic. Însă întrebarea „Oare *Bătătlia de la Anghiari* mai există?" va continua mult timp de acum înainte să-i bântuie pe oamenii de știință și pe pasionații de artă.

Capitolul 12

Una, niciuna, o sută de mii

În perioada în care trebuie să gestioneze greaua înfrângere suferită cu *Bătălia de la Anghiari*, Leonardo găsește timp să picteze și cel mai misterios portret feminin din istorie. Urmează mai jos o reconstituire a faptelor, bazată pe informații dintre cele mai acreditate.

În opinia lui Vasari, artistul ar fi primit comanda de la Francesco del Giocondo, un bogat negustor de mătăsuri care își desfășoară înfloritoarea afacere nu departe de studioul notarial al lui Ser Piero din Vinci. Negușătorul, care până la acea dată pierduse deja două soții din cauza complicațiilor la naștere, comandă portretul celei de-a treia soții, Lisa Gherardini, care i-a dăruit de curând un fiu. Leonardo schițează tabloul la Florența, dar nu i-l va încredința niciodată proprietarului legitim, ținându-l pentru sine și retușându-l mereu, până cu câteva zile înaintea morții. Cu toate că povestea tabloului pare limpede și cu o desfășurare liniară, în realitate nu este deloc sigur că ea a decurs chiar în acest mod.

Mai mult ca în cazul oricărei alte capodopere, când ne referim la *Gioconda* este obligatoriu să păstrăm o marjă importantă de îndoială față de orice fel de informație sau dezvăluire. În legătură cu acest celebru tablou s-au vânturat secole de-a rândul o serie de documente, mărturii și interpretări care se

contrazic flagrant, până-ntr-acolo încât nici până în ziua de astăzi nu se poate spune cu certitudine în ce perioadă a pictat Leonardo acest portret, care este identitatea femeii și cum arăta ea în realitate. Pentru că *Gioconda* ar putea fi complet diferită de cum ne apare vederii…

În realitate, este mai mult o fantasmă.

Cine este Mona Lisa?

Nu este deloc ușor să se pună în ordine informațiile apărute de-a lungul timpului pe seama sa – fragmentate și confuze precum piesele unui puzzle care nu se îmbină nicicum. Numele „Gioconda" apare pentru prima dată în lista de bunuri pe care surorile lui Salaino le-au moștenit după ce fratele lor murea asasinat, în anul 1523. În mulțimea de obiecte dintre cele mai stranii, de pietre prețioase și de veșminte rafinate, apar și câteva tablouri care i-ar fi aparținut lui Leonardo: „Un tablou zis al unei Ledda […] un tablou cu Santa Anna […] un tablou de femeie înaintată în ani […] un tablou zis La Honda". Fiecărei dintre aceste opere din listă îi este asociată o valoare care depășește cu mult suma de 100 de scuzi; o cifră importantă, mult mai importantă decât ce se poate obține din valorificarea diamantelor și smaraldelor ce se regăsesc în aceeași donație. Acest detaliu i-a făcut pe unii experți să creadă că ar fi vorba despre tablouri pictate de maestrul însuși, dar este mult mai probabil să fi fost vorba de copii fidele cu originalele pe care Salaino le-a sustras din atelierul lui Leonardo și pe care n-ar fi exclus să încerce să le vândă ca fiind autentice.

„Honda" ar fi în realitate o abreviere în dialect toscan pentru „Iochonda". Documentul confirmă că Salaì deține o *Gioconda,* însă nu putem încă afirma că această „Honda" este chiar tabloul atât de aclamat de la Luvru. În ajutorul nostru vine un detaliu aparent nesemnificativ de pe spatele tabloului: într-o grafie

datând de la sfârșitul secolului al XVI-lea, pe panoul din lemn se poate distinge un mic „H". Mulți cred că ar fi vorba chiar despre abrevierea titlului operei, incizat cu ocazia uneia dintre numeroasele treceri dintr-o colecție în alta. Prin urmare, personajul ar fi chiar *Gioconda*. Problemă rezolvată? În realitate, nu.

Ei bine, această informație nu ne ajută să înțelegem cine este femeia zugrăvită în tablou, critica de artă continuând să orbecăie pe marginea acestui subiect.

Dacă ar fi să dăm credit cuvintelor lui Vasari, am putea crede că personajul este într-adevăr Lisa del Giocondo, dar marele semn de întrebare apare când citim cu atenție descrierea făcută de biograful lui Leonardo: „Ochii aveau acele lumini și acele străluciri care se văd tot timpul la cei vii, iar în jurul lor erau acele cearcăne vineţii-roșcate, precum și […] Genele […] nu puteau să fie mai firești"[1]. Numai că *Gioconda* nu are nici cearcăne vineţii-roșcate, nici gene, nici sprâncene! Adevărul este că Vasari nu a văzut niciodată tabloul în realitate, din moment ce, în vremea când el scrie despre viața lui Leonardo, opera face deja parte din colecția regelui Franței. De altfel, în 1526, când Cassiano dal Pozzo vede tabloul la castelul Fontainebleau (pe care n-ar fi exclus ca regele Francisc să-l fi achiziționat direct de la maestru), acesta notează un detaliu foarte diferit: „Îi lipsea câte ceva din gene, pe care pictorul nu le-a prea scos în evidență, ca și cum n-ar fi trebuit să le aibă". Așadar, Cassiano observă, pe bună dreptate, că *Mona Lisa* nu are sprâncene. Și atunci, despre ce tablou ne vorbește Vasari? Poate că Lisa a fost zugrăvită într-un tablou încă nedescoperit, iar *Gioconda* ne înfățișează în realitate chipul unei alte femei. Dar care?

Personajului nostru i s-au atribuit până astăzi cel puțin zece identități, toate mai mult sau mai puțin credibile.

---

[1] Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 190 (n. tr.).

În acest context, o mărturie care pare decisivă este cea a lui Antonio de Beatis, secretarul cardinalului Luis de Aragon, care în anul 1517 îl însoțește pe înaltul prelat într-un magnific voiaj prin Europa. În jurnalul său, acesta relatează întâlnirea avută cu Leonardo la reședința de la Cloux unde artistul își petrece ultimii ani de viață. Da Vinci, înaintat în vârstă dar încă foarte vivace și activ, le prezintă oaspeților mai multe desene și o pictură adusă cu el din Italia – poate chiar Gioconda. Portretul unei „femei florentine, zugrăvită *a instantia del quondam Magnifico Iuliano de Medici*". Prin urmare, tabloul nu o reprezintă pe Lisa del Giocondo, ci o femeie florentină portretizată la solicitarea lui Giuliano de' Medici. Ducele este fiul lui Lorenzo Magnificul și fratele papei Leon al X-lea, precum și protectorul lui Leonardo pe durata permanenței la Roma a artistului, între 1513 și 1516; în 1515, Giuliano se căsătorește cu Filiberta de Savoia. Este oare posibil să-i fi comandat lui da Vinci un portret al iubitei exact când pregătirile de nuntă erau în toi? Mai simplu ar fi să credem că De Beatis a făcut o confuzie, transmițându-ne informații greșite despre opera pe care o văzuse în casa lui da Vinci…

Unii însă nu acceptă ipoteza unei erori, căutând să dea un nume acestei „femei florentine" a lui Giuliano. Așa se face că, scormonind prin frânturile de informații despre viața privată a acestuia, se descoperă faptul că, în anul 1511, ducele a avut un fiu nelegitim de la Pacifica Brandano, o văduvă din Ubino. În favoarea acestei ipoteze joacă atât rochia neagră a doamnei din tablou, cât și supranumele Gioconda, care ar deriva de la Pacifica[1]. În schimb, nobila femeie trăiește la Urbino, nici vorbă să fie florentină…

Nicio speranță: acest talmeș-balmeș de informații pur și simplu nu se poate descâlci.

---

[1] *Giocondo* (it.), liniștit sufletește, împăcat, senin; sinonim cu *pacifico* (it.) (n. tr.).

Ca și cum toate acestea n-ar fi de ajuns, în aceeași perioadă, poetul Enea Irpino descrie în cuvinte elogioase un splendid portret realizat de Leonardo: „Acel mare, ilustru pictor, care-i zugrăvi întreaga-i frumusețe sub pudicul văl, arta întreagă și pe sine însuși se depăși". Să fie oare vorba despre *Gioconda*? Poezia îi este dedicată unei oarecare Isabella, care devine astfel candidata numărul unu la identificarea misterioasei doamne. În perioada în care Giuliano de' Medici și da Vinci se află la Roma, la curtea pontifă se înregistrează și prezența Isabellei Gualandi, fiica unui Ranieri din Pisa, care are o relație intimă cu Giuliano. Să fie, așadar, vorba despre ea? Deși ispititoare, această ipoteză nu beneficiază și de alte confirmări, motiv pentru care unii iau în considerație o altă Isabella: pe Isabella de Aragon, văduva tânărului duce de Milano, Gian Galeazzo Sforza, căreia i s-ar potrivi perfect rochia întunecată și modelul cvadrilobat al broderiei din zona decolteului… Există și un alt cor de voci, care susțin că spusele lui De Beatis ne conduc pe un drum greșit și că în portretul de la Luvru ar trebui s-o recunoaștem pe Isabella d'Este, cea care la un moment dat trebuie să fi învins rezistența pictorului, obținând de la el portretul mult-râvnit.

Însă la fel de puternică este suspiciunea că personajul feminin înfățișat de Leonardo nu este niciuna dintre aceste doamne. În realitate, nu există încă o versiune care să fi reușit să se impună în fața celorlalte, iar o soluție definitivă și de necombătut este încă departe. Și poate că așa și trebuie să stea lucrurile, din moment ce artistul însuși a dorit să șteargă urmele.

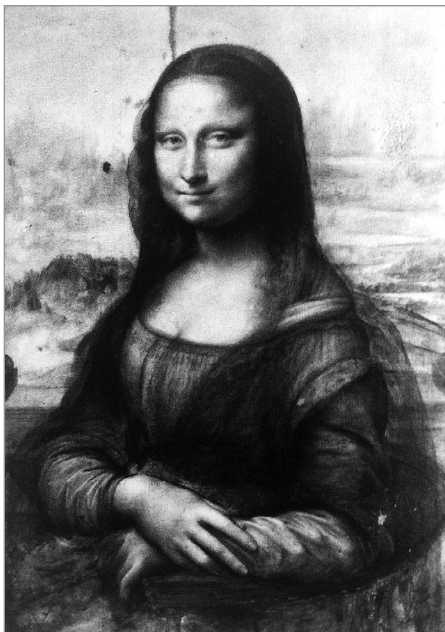
Venită de pe Lună

Una peste alta, niciun *identikit*[1] nu reușește să lămurească o chestiune fundamentală: dacă avem de-a face cu portretul unei femei care a existat în realitate, cum se face că pictorul

[1] Portret(-robot) (n. red.).

nu a livrat opera celui care a comandat-o? De ce a ținut-o cu sine ani și ani la rând, purtând-o dintr-un oraș în altul de fiecare dată când își muta reședința, retușând-o întruna până în ultimele clipe de viață? Ca răspuns la această întrebare crucială, unii au bănuit că am avea de-a face cu portretul Caterinei, mama pe care Leonardo a reîntâlnit-o abia la maturitate, la Milano. Pentru a nu mai pomeni de cei care au lansat ipoteza că doamna din tablou ar fi, nici mai mult, nici mai puțin, decât autoportretul artistului, magistral disimulat în spatele trăsăturilor feminine.

Oricare ar fi chipul care a inspirat acest tablou, un lucru e sigur: portretul nu mai seamănă cu originalul, căci da Vinci a lucrat în mod maniacal la fiecare detaliu, îndepărtându-l complet de trăsăturile inițiale. Opera devine în timp o adevărată obsesie, un ideal de care se îndrăgostește până-ntr-acolo încât va refuza să-l abandoneze, continuând să adauge tușe noi, până la obținerea unui rezultat pe care probabil nu-l va atinge niciodată. Ipoteza cea mai credibilă este aceea că, pornind de la fizionomia unei persoane reale, artistul a transformat-o treptat într-un portret ideal, asupra căruia a putut experimenta noi proporții, un joc de lumini inovator și o expresie care, toate laolaltă, vor face deîndată școală. De altfel, reflectografia picturii ne demonstrează că, inițial, Leonardo a zugrăvit o față trasă, cu o privire mai severă și care nu schița niciun fel de surâs. Trăsături pe care apoi începe să le îndulcească prin tușe line de penel, care atenuează conturul feței, ochii și mai ales colțurile gurii. Expresia magnetică a acestui portret feminin este rodul unei munci îndelungate și migăloase, realizată cu răbdare și multă atenție, prin utilizarea unor instrumente de mare finețe. Leonardo recurge la culori din ce în ce mai impregnate cu ulei, obținând astfel o atmosferă voalată, diafană. Aproape selenară.



Reflectografia cu infraroșii a *Giocondei*.

Pe obrajii și pieptul Giocondei se reflectă lumina asfințitului, a acelui moment din zi „când este înnorat și înnegurat" – ora cea mai potrivită pentru pictarea unui tablou, în opinia artistului.

> *Poni mente per le strade sul fare della sera i volti d'omini e donne, quando è cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in loro*"[1], se sfătuiește pe sine însuși.

Da Vinci inventează o luminozitate ireală, care învăluie atât trupul femeii cât și peisajul, perfect îngemănate într-o atmosferă unitară. Nu mai este nevoit, prin urmare, să plaseze portretul în fața unui perete negru, pentru a-i scoate trăsăturile

[1] Text cu grafie originală: „Pe străzi, uită-te cu atenție la fețele de bărbați și de femei seara, pe vreme rea, ca să vezi câtă grație și dulceață se reflectă în ele" (n. tr.).

în evidență, ca la primele sale Madone, și nici nu insistă asupra torsiunii trupului și a inventării unei reacții spontane, ca în *Doamna cu hermină* și *La belle ferronnière*. *Mona Lisa* este aproape imobilă, maiestuoasă, regală. Se impune în centrul scenei cu o fermitate spontană pe care nu știe s-o exprime niciun alt personaj feminin al epocii. Este supusă și seducătoare în același timp. Pentru a evita o postură prea statică, Leonardo insinuează o frământare abia sesizabilă a mâinilor, care reflectă un caracter virtuos, blajin. Cu una strânge ușor în prim-plan brațul scaunului, iar pe cealaltă și-o sprijină pe încheietura stângă, ridicându-și abia perceptibil degetul arătător. E de ajuns ca privitorul să remarce această mișcare delicată pentru a alunga impresia unui corp fără viață. *Gioconda* este o capodoperă bazată pe o serie de detalii imperceptibile.

Senzația de levitație

Peisajul care se deschide în spatele ei este o spectaculoasă vedere de la înălțime, pentru care da Vinci apelează la câteva trucuri ale meseriei. De exemplu, din parapetul care separă personajul de fundal se întrevăd doar câteva fragmente – este atât de vag schițat, încât se confundă cu terenul din fundal. Personajul pare suspendat în aer, ca într-un exercițiu de levitație. În plus, impresia că femeia reprezentată se află în aer liber este mai accentuată astăzi decât în trecut, căci panoul de lemn a fost retezat câte un centimetru pe laturi, dispărând astfel cele două colonete care evocau existența unei loggii. În câteva puncte se întrevede chiar rozaliul stratului-eboșă, pregătitor, al picturii, ceea ce conferă imaginii o și mai mare transparență.

Cu un măiastru joc de perspective, artistul izbutește să creeze iluzia unui unic peisaj, deși în realitate, la o privire atentă, valea care se deschide în partea dreaptă nu coincide absolut deloc cu orizontul întrezărit în stânga. Leonardo a utilizat de fapt schițele



Podul Buriano, Arezzo.

a două priveliști diferite, pe care le-a plasat de-o parte și de alta a protagonistei. În dreptul feței, perspectiva este mai adâncă, părând a evoca un peisaj din Valtellina; În schimb, la nivelul umerilor ni se deschide privirii un peisaj sută la sută toscan, în care autorul ne permite să recunoaștem podul Buriano de la castelul Quarrata (Arezzo) – care se sprijină pe arcade aproape similare, complet cufundate în apele râului Arno. Artistul și-a exploatat uriașul număr de pagini cu însemnări strânse în decursul vieții, selecționând două perspective de la înălțime care creează iluzia unui spațiu coerent. În acest mod a reușit să amplifice volumul figurii centrale, creând o prezență impozantă în spațiu și o intensitate aparte în contopirea planurilor. Este o dovadă a extraordinarei capacități de control asupra fenomenului de vizualizare de care este capabil da Vinci, într-un moment al carierei în care, iată, a devenit un adevărat prestidigitator al vederii.

ASPIRAȚIE CĂTRE ZBOR

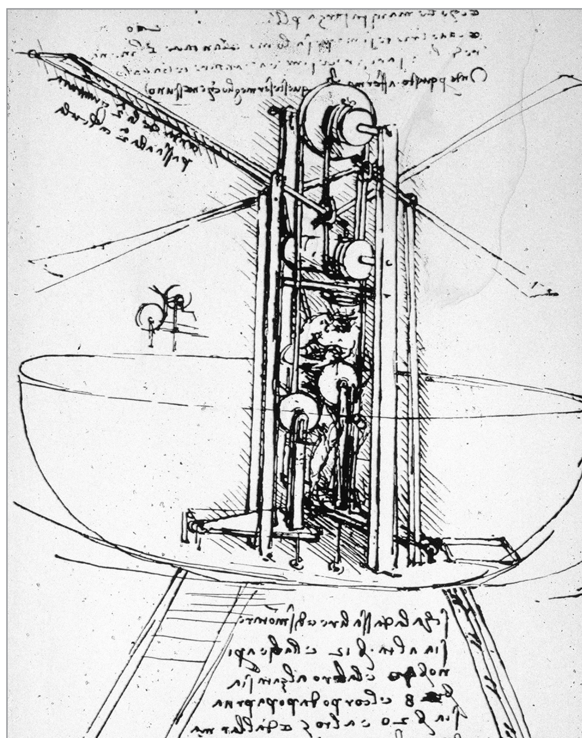
Încă din fragedă tinerețe, lui Leonardo îi place să rătăcească de-a lungul și de-a latul câmpiilor toscane, să cutreiere munții Apenini, iar mai târziu, coclaurii Lombardiei, reproducând peisajele pe fundalul tablourilor sale. Așa a realizat, de altfel, peisajele ce se întrezăresc în spatele *Giocondei*. În timpul acestor expediții i se întâmplă adesea să se lase captivat de observarea zborului păsărilor, pe care le ilustrează uneori în desene pline de măiestrie. O formă de mișcare pe care o va studia cu aviditate întreaga viață. „Adeseori, trecând prin locurile unde se vindeau păsări", povestește Vasari, „îi plătea vînzătorului preţul cerut și, scoţându-le din colivie cu mîna sa, le dădea drumul să zboare în văzduh, înapoindu-le libertatea pierdută."[1] Curând, da Vinci ajunge să nutrească iluzia că și omul se poate bucura de aceeași libertate de mișcare ca păsările. Pe lângă instrumentele care pot controla fluxul apei sau propagarea luminii, artistul se dedică și proiectării unei mașini de zbor destinate oamenilor, care să imite planarea păsărilor.

Se pare că prima ocazie de a se confrunta cu acest prodigios proiect s-a consumat chiar în atelierul lui Verrocchio la Florența, unde construiește câteva mașinării de scenă cu ajutorul cărora personajele-îngeri se mișcă suspendate în aer, în timpul reprezentărilor religioase din piața orașului. Primele aripi care își fac apariția în foile cu însemnări ale lui Leonardo par să se miște cu grație datorită unui sistem de axe și manivele amplasate în combinații dintre cele mai complicate, însă nu au încă suficientă capacitate să înalțe un om în văzduh. Reprezintă o simplă ficțiune teatrală. Abia câțiva ani mai târziu, când, stabilit la Milano, aprofundează studiul

[1] Giorgio Vasari, *op. cit.,* p. 181 (n. tr.).

proporțiilor corpului uman și anatomia păsărilor, ajunge să proiecteze o mașinărie zburătoare în toată puterea cuvântului. Noile sale cercetări asupra zborului și a structurii perfecte a aripilor de liliac îi sugerează posibilitatea de a „imita natura" cu ajutorul unui mecanism care să sfideze legile gravitației. Amenajează la Corte Vecchia un soi de atelier primitiv de aviație, unde plănuiește o tentativă de planare prin lansarea de la turnul palatului, ferit de priviri indiscrete.

Curând însă, da Vinci realizează faptul că, deși conectate la uriașe aripi din lemn, corzi și țesut, brațele unui om



Leonardo da Vinci, *Vas zburător*, 1487–1490, peniță și cerneală pe hârtie, 23x16,5 cm, Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

nu pot produce forța de propulsie necesară ridicării în aer a propriei greutăți. În substanță, înțelege că e imposibil să reproducă zborul unei păsări imitându-i pur și simplu mișcările, întrucât natura a înzestrat această creatură cu structură și proporții perfecte. Este motivul pentru care artistul imaginează un „vas zburător" (vezi figura de la p. 213), în care „pilotul" acționează patru aripi montate pe un catarg, care este acționat atât cu brațele, cât și cu picioarele, într-un efort al întregului corp pentru generarea unei presiuni suficiente pentru ridicarea de la sol. Însă și acest dispozitiv se dovedește ineficient și mult prea complex, Leonardo abandonându-l imediat.

Se hotărăște atunci să abordeze o metodă complet diferită: renunțând la iluzia că o persoană se poate înălța de la pământ grație doar propriei forțe, hotărăște să valorifice densitatea aerului, zburând „fără a bate din aripi, după vânt". Ajunge astfel să născocească un aparat foarte asemănător cu deltaplanul, în care un om poate „zbura" de pe culmea unui munte până la poale, întins sub un fel de membrană uriașă. Este foarte probabil ca Leonardo să fi construit într-adevăr această mașinărie, experimentând-o prin intermediul lui Tommaso Masini, tânărul său colaborator, care s-ar fi lansat în zbor de pe Monte Ceceri, o ridicătură din apropiere de Fiesole. Artistul anunță evenimentul în cuvinte încărcate de mândrie:

> *Piglierà il primo volo il grande uccello, sopra del dosso del suo magno Cècero, empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture e gloria eterna al nido dove nacque*[1].

[1] Text cu grafie originală: „Marea pasăre își va lua zborul de pe culmea marelui Cècero, revărsând stupoare în întreg universul, umplând toate scrierile cu faima sa și aducând glorie eternă cuibului în care a venit pe lume" (n. tr.).

În realitate, se pare că „pilotul" n-a avut o soartă prea fericită, rupându-și câteva oase… și demonstrându-i lui da Vinci că omul nu este încă pregătit să zboare. Încă o dată, ideile sale au dovedit că avansează prea repede pentru instrumentarul pe care îl avea la dispoziție în acea epocă. Prin urmare, preferă să se dedice doar zborului imaginar, pictând peisaje de o frumusețe nespusă – priveliști minunate și idilice, văzute de la înălțimea zborului unui pescăruș.

Un vis neliniștitor

Vasari povestește că, vrând să obțină inefabilul surâs al *Giocondei,* Leonardo a tocmit un grup de menestreli și bufoni, care au dat zile la rând reprezentații în atelierul său, în timp ce doamna poza în fața șevaletului. Niciun pictor nu va mai reuși să imite o expresie atât de complexă și de enigmatică. Folosind cu măiestrie tehnica clarobscurului, maestrul „dizolvă" practic contururile gurii, care schițează un fior ușor, ca și cum și-ar reține un hohot eliberator de râs. Acele „mișcări sufletești" zugrăvite cu măiestrie în *Cina*… sau în *Bătălia de la Anghiari* se transformă aici într-un sentiment discret, abia sugerat, învăluit într-o perdea indescifrabilă de mister. Este cu neputință să înțeleagă cineva întru totul gândurile acestei femei, deși dorința de a i le afla este de nestăvilit.

Gioconda insuflă o subtilă stare de neliniște, pe care Federico Zeri o atribuie într-o oarecare măsură și stării precare a culorilor. În opinia cunoscutului istoric al artei, femeia din cadru nu surâde cu adevărat, întrucât expresia sa reală este astăzi camuflată sub straturile de vernis adăugate în decursul repetatelor operațiuni de restaurare efectuate de-a lungul secolelor, și care i-ar fi distorsionat trăsăturile. De altfel, la o privire mai atentă, se poate observa că, în partea din dreapta sus, chiar în apropierea marginii superioare, apare o dungă de un bleu-pal

foarte intens. Este singurul punct în care s-a conservat culoarea originală, căci, în timp, lemnul ramei nu a permis infiltrarea substanțelor alogene în pictura lui Leonardo. Aceea este adevărata culoare a cerului zugrăvit în Gioconda – un azuriu limpede și luminos. Cineva ar trebui, desigur, să-și asume responsabilitatea curățării integrale a panoului, restituind astfel umanității o versiune mai fidelă a tabloului inițial, în tonurile sale autentice. Bine, dar dacă odată cu această nouă restaurare se va șterge expresia *Mona Lisei*? Dacă surâsul său indescifrabil va dispărea pe vecie? O asemenea cruntă îndoială are darul de a înăbuși din fașă entuziasmul experților în restaurări, nimeni nefiind vreodată dispus să-și asume un asemenea risc. Iar noi va trebui să ne mulțumim și pe mai departe să admirăm o capodoperă care, probabil, este cu totul diferită de cum a pictat-o inițial autorul.

În bună companie

Anul 2012 a adus cu sine o descoperire care ne confirmă suspiciunea că, la origini, tabloul ar fi fost mult mai intens colorat, cu nuanțe mai aprinse. Restauratorii de la muzeul Prado hotărăsc să intervină asupra unei copii a *Giocondei* păstrate de secole bune în colecția lor (*vezi* figura 24). Încă de la primele operațiuni asupra fundalului complet negru din spatele personajului central apare la lumină un peisaj multicolor perfect conservat. Panorama reproduce cu o fidelitate mulțumitoare aceeași priveliște neregulată pe care o putem distinge în spatele adevăratei *Mona Lisa*. Însă analizarea cu raze X a operei scoate la iveală o noutate neașteptată: figura centrală ascunde o serie de retușuri și reveniri de penel identice cu originalul lui da Vinci. Ceea ce înseamnă că versiunea spaniolă a fost realizată de un colaborator al lui Leonardo, contemporan cu acesta. Nu ne aflăm așadar în fața unei simple copii sau a unui tablou schițat mai întâi pe un carton-șablon, ci a unui duplicat al *Giocondei*

realizat „în direct". Fiecărei „trase de penel" modificate de artist îi corespunde aceeași varațiune din tabloul-geamăn. Probabil că, în timp ce lucrează la tablou, da Vinci își propune să producă și o copie de atelier, pe care s-o scoată mai târziu la vânzare, pentru sporirea propriilor câștiguri. În epocă este la mare modă achiziționarea de copii ale unor capodopere: nu trebuie, așadar, să ne mire că pictorii obișnuiesc să reproducă în mai multe exemplare un subiect, autorizând apoi vânzarea cât mai multor exemplare ieșite din atelierul său. Un sistem care astăzi poate părea bizar, dar care pe atunci era la ordinea zilei.

Această copie este într-atât de fidelă originalului, încât e posibil ca și culorile să fie aceleași pe care opera lui Leonardo le ascunde sub patina sa seculară. Pe lângă rochia neagră aproape transparentă și a unei inedite șemizete roșii, apar acei obraji rozalii și genele despre care vorbea Vasari, dar care în celălalt portret nu apăreau. Prin această descoperire, mulți au crezut că au rezolvat cuadratura cercului, în sensul că biograful toscan ar fi avut de fapt dreptate asupra identității femeii. Însă atât timp cât nu va apărea un document care să certifice numele doamnei, dubiile vor dăinui. Mai ales pentru că, în cazul *Giocondei,* există un număr uriaș de versiuni. Într-una dintre acestea, personajul central apare, nici mai mult, nici mai puțin decât complet nud. Criticii au intitulat acest tablou *Monna Vanna,* existând indicii că acesta ar fi fost pictat de Salaino, la indicațiile precise ale maestrului. În poziție șezândă, cu mâinile încrucișate, la fel ca modelul original, personajul oferă în prim-plan privirii un braț din cale-afară de musculos și un sân provocator, detalii care i-au făcut pe experți să proclame o evidentă natură hermafrodită a personajului. Chipul văzut perpendicular din față și surâsul seducător și complice demonstrează faptul că Gioconda își câștigă rapid un loc de prim-plan între operele clasice ale picturii vremii. Foarte

mulți o vor imita, inventând variațiuni infinite. Un destin care o urmărește, iată, de aproape cinci sute de ani.

Un furt providențial

Unul dintre primii artiști inspirat de Mona Lisa este chiar Raffaello, cel care în jurul anului 1504 frecventează atelierul lui Leonardo de la Florența, pictând o serie de portrete care demonstrează fascinația exercitată asupra lui de doamna lui da Vinci, care ajunge să marcheze un moment de cotitură în tradiția portretului feminin. De aici înainte, *Gioconda* va fi un adevărat punct de referință în proiectarea pieptănăturii, a posturii sau a privirii unei femei. Cu toate acestea, nimeni nu va izbuti să-i imite expresia, care în timp va deveni un mit imposibil de atins. Secole de-a rândul, scriitori, intelectuali și pictori își vor exprima profunda admirație pentru acest tablou, care rămâne în colecția privată a familiilor regale franceze, pentru a sfârși în cele din urmă în dormitorul lui Napoleon. Abia odată cu reîntoarcerea sa la Luvru, după 1815, opera devine o adevărată icoană a frumuseții și misterului, celebritatea fiindu-i amplificată de scriitori precum Baudelaire și critici de calibrul unui Walter Pater. Grație acestora, doamna lui Leonardo devine o creatură magică, nemuritoare. Mai mult, poetul francez Théophile Gautier o reprezintă în versurile sale drept personificarea femeii fatale: „O femeie misterioasă/de o frumusețe care-mi tulbură simțurile/stă în picioare, tăcută/lângă talazurile răsunătoare". Zarurile au fost aruncate: atenția acordată de artiști și de public acestui tablou crește exponențial, de la an la an. Însă custozii muzeului Luvru nu intenționează încă să-i acorde un loc de onoare, expunându-l laolaltă cu alte picturi ale Renașterii italiene.

Situația se schimbă radical odată cu un eveniment neprevăzut. Suntem în data de 21 august 1911: o zi de luni, singura din săptămână în care muzeul este închis. În interior au acces

numai muncitorii de întreținere, funcționarii muzeului și personalul de curățenie. La sfârșitul zilei, custozii fac o descoperire stupefiantă: în locul *Giocondei* a mai rămas doar cuiul de care tabloul stătuse suspendat până atunci. Opera lui da Vinci fusese sustrasă. Furtul atrage imediat o atenție ieșită din comun, cucerind prima pagină a ziarelor. Muzeul rămâne închis timp de o săptămână, în speranța că opera va fi găsită în decursul a doar câteva zile, dar în zadar: *Mona Lisa* pare să fi dispărut pentru totdeauna. Luni la rând, publicul pur și simplu se revarsă către muzeu, numai pentru a contempla locul gol de pe perete. Tabloul lui Leonardo începe să ocupe un loc din ce în ce mai important în imaginarul colectiv, devenind un adevărat obiect al dorinței colective – capodopera pe care nimeni n-o va mai revedea vreodată.

Doi ani mai târziu, la Florența, lovitură de teatru. Anticarul Alfredo Geri este contactat de un zugrav oarecare, pe nume Vicenzo Peruggia, care-l anunță că se află în posesia *Giocondei*. Inițial, expertul nu-l crede, acceptând fără nicio tragere de inimă să se deplaseze până la hotelul la care este cazat anonimul personaj – nu este prima oară când un mitoman se laudă că deține tabloul original. De data aceasta, însă, lucrurile stau altfel. Peruggia îi povestește că a dat jos panoul de pe peretele muzeului, de unde l-a scos nestingherit, ascunzându-l sub haină, scopul său fiind acela de a restitui capodopera Italiei. În opinia lui, Franța nu are niciun drept s-o dețină. Geri examinează tabloul împreună cu directorul muzeului Uffizi, cei doi ajungând la concluzia că se află în fața originalului. Atrăgându-l într-o cursă, anticarul îl dă pe zugrav pe mâna poliției și înapoiază capodopera muzeului Luvru. *Gioconda* se întoarce acasă, după două pauze de parcurs la Roma și la Milano, unde este admirată de mii și mii de persoane. Din acest moment, faima tabloului va atinge cote nemaiîntâlnite, devenind în

scurt timp cea mai cunoscută capodoperă a lumii. Peruggia scapă cu un singur an de închisoare și, după eliberare, este și el contagiat de faima tabloului, ajungând, nici mai mult, nici mai puțin, să dea autografe pe cărțile poștale cu imaginea misterioasei doamne a lui Leonardo.

În decurs de numai câțiva ani, *Mona Lisa* devine un adevărat obiect de cult, care inspiră operele celor mai avangardiști artiști contemporani. Duchamp îi pune mustață, în semn de desacralizare. Dalí realizează un mixaj între propriul chip și cel al faimoasei doamne, transformând-o într-un monstru înfricoșător, în vreme ce Andy Warhol o imprimă în mii și mii de reproduceri multicolore, cu ajutorul celebrei tehnici a serigrafiei. Pentru artistul american, Gioconda nu mai reprezintă un tablou original, ci o imagine într-atât de evocatoare și de cunoscută, încât merită reprodusă în serie, asemenea oricărui produs de supermarket.

De altfel, astăzi o găsim imprimată pe tricouri, aplice magnetice de frigider, căni, genți – o formă de minimalizare a respectului pentru autenticitatea sa. Chipul său se pretează oricărui gen de manipulare publicitară, iar surâsul ei atrage atenția oamenilor de pe toate meridianele lumii. Această multiplicare nebunească a imaginii sale aproape că a privat-o de adevărata sa identitate, metamorfozând-o într-un adevărat obiect de cult, adaptabil oricărui context. Dintr-o anumită perspectivă, am putea spune că, la distanță de cinci secole, Leonardo și-a atins totuși obiectivul – acela de a transforma chipul unei femei cu o existență reală într-o figură ideală, fără identitate și fără o poveste proprie de viață.

Altfel spus, un adevărat mit.

Capitolul 13

Totul sub control

Faima lui Leonardo atinge cote maxime nu atât datorită *Giocondei,* cât mai ales datorită grandioasei opere de la Palazzo Vecchio – chiar dacă în totalitate ratată. Artistul este din ce în ce mai râvnit la marile curți ale Europei.

Indolența sa proverbială, ritmul discontinuu în care lucrează la proiecte, felul său distrat de a fi, care-l face să-și schimbe preocupările cât ai bate din palme – toate acestea nu-i sperie pe potențialii clienți, convinși că maestrul poate da naștere printr-un simplu gest unei capodopere. Da Vinci este primul pictor care depășește condiția de simpli artizani a colegilor de breaslă, obligați să respecte întocmai dorințele și viziunile „artistice" ale unui ordin religios sau ale unui mare senior, luându-și libertatea de neconceput până atunci de a se comporta ca un adevărat intelectual, permițându-și propria perspectivă artistică, fără teama unor repercusiuni din partea comitenților. Ține pentru sine operele de care s-a atașat, refuzând să le livreze clienților care le-au comandat – vezi *Mona Lisa* –, contestă plățile convenite pentru piesele de altar – vezi *Fecioara între stânci* –, abandonează la jumătate un uriaș șantier, imediat ce realizează că nu mai poate, daunele pe care le-a produs fiindt iremediabile. De altfel, modul în care rezolvă afacerea *Bătăliei de la Anghiari* este pur și simplu de domeniul incredibilului.

Dându-și seama că opera este definitiv pierdută, Leonardo pur și simplu nu mai calcă în Sala Marelui Consiliu: abandonează tot – schele, materialele procurate cu greu, butoaiele cu ulei, mangalurile pentru jar, hârtia, borcanele cu pigmenți de culoare, pensule. Pentru a nu fi nevoit să suporte umilința falimentului catastrofal pe care l-a suferit, evită să mai pună piciorul în Palazzo Vecchio. După câteva săptămâni de așteptare, Pier Soderini, gonfalonierul Republicii, începe să-și piardă răbdarea și încearcă să-l readucă pe calea cea bună. La urma urmelor, artistul s-a angajat să ducă decorarea peretelui la bun sfârșit și nu poate renunța atât de ușor. Numai că Leonardo nu vrea să stea la discuții.

Exact în momentul în care spiritele încep să se încingă, o întâmplare neașteptată vine să repună în discuție raporturile dintre cei doi: pictorul primește o convocare providențială la Milano. Charles d' Amboise, cel care asigură locotenența franceză a orașului, îl invită să revină în Lombardia, acolo de unde cu șapte ani în urmă plecase în mare grabă. Pe 30 mai 1506, da Vinci le solicită seniorilor din Florența permisiunea de a lipsi vreme de trei luni din oraș: Soderini consimte, obligându-l însă să semneze un angajament, conform căruia urmează să se întoarcă imediat după scadența celei de-a douăsprezecea săptămâni. În caz de neprezentare, va fi obligat să plătească daune în valoare de 150 de florini. Leonardo știe însă foarte bine cum funcționează lucrurile în astfel de cazuri: odată ajuns între zidurile cetății milaneze, Florența nu-i va mai putea impune nimic. Așa se face că după trecerea perioadei de timp convenite, Leonardo nu dă niciun semn că ar intenționa să se mai întoarcă. Nici Amboise nu pare să vrea să-l mai expedieze înapoi în orașul natal, îmbiindu-l cu comenzi peste comenzi. Chestiunea începe să se inflameze. De la Florența sosește un mesaj pe un ton categoric:

Leonardo nu s-a purtat cum se cuvine cu Republica noastră, dat fiind că a încasat o sumă bună de bani, lăsându-ne în schimb doar un mic început dintr-o operă mare la care s-a angajat și, din dragoste pentru Domnia Voastră, a devenit acum dator […] dacă dorește să se oprească mai mult timp acolo, să ne restituie banii încasați pentru operă, pe care de altfel n-a început-o, iar noi am fi mulțumiți cu aceasta, iertându-l de restul.

Chiar în momentul în care Amboise dă semne ușoare de cedare, intră în scenă însuși regele Franței. Ludovic al XII-lea îl convoacă la Paris pe ambasadorul Florenței, rugându-l să-i transmită lui Soderini că Leonardo va rămâne și pe mai departe la Milano. Hotărârea e luată, iar cuvintele sale nu admit replică: „Poftesc mai multe tablouri ale Doamnei noastre, precum și altele, după cum îmi va dicta imaginația, și poate că îi voi cere să mă picteze pe mine însumi". Succesul inegalabil al *Cinei* l-a convins pe rege să pună piciorul în prag și să nu lase să-i scape ocazia de a obține o operă de la cel mai râvnit artist al momentului. Lui Pier Soderini nu-i rămâne altceva de făcut decât să slăbească strânsoarea și să accepte că da Vinci va rămâne la Milano fără să mai termine *Bătălia de la Anghiari*. De cealaltă parte, Leonardo se eliberează de greaua povară, obținând totodată și o demonstrație de respect din partea unuia dintre cei mai puternici suverani ai Europei. Și nu doar atât: este limpede că, ajuns la un asemenea nivel de recunoaștere, prin lucrările sale poate determina echilibrul raporturilor diplomatice dintre marile state – un fapt absolut inedit.

O chestiune de lumină

Se pare că printre Madonele achiziționate de rege se află și *Sfânta Ana, Fecioara și pruncul cu mielul*, păstrată astăzi la Luvru (*vezi* figura 27), o operă pe care Leonardo a început-o probabil cu mai mulți ani în urmă în atelierul instalat la

mănăstirea Annunziata. Trecerile maestrului dintr-un oraș în altul constituie o adevărată aventură: el își notează cu acuratețe cheltuielile efectuate cu transportul obiectelor, ale cărților, foilor personale și al operelor neterminate. Iar la Milano aduce cu sine mai multe panouri și cartoane.

În *Sfânta Ana* apare o scenă similară celei descrise în anul 1501 de Pietro Neovellara (*vezi* capitolul 10): e foarte probabil ca tabloul să derive de la acel carton-șablon – astăzi dispărut – în care copilul Iisus se prinde strâns de un miel, în vreme ce Maria dă să-i despartă, fiind însă reținută de Ana, cu un gest blând, dar autoritar. Mișcarea scenică a celor trei personaje se desfășoară pe un pinten de stâncă având rolul de a le separa de spectatori – o soluție identică celei din *Fecioara între stânci* –, în vreme ce peisajul din spatele lor se dovedește mai profund și mai *sfumato* decât orice altă priveliște zugrăvită de Leonardo. Sfânta Ana, al cărei creștet depășește în înălțime nivelul culmilor montane din depărtare, este o figură impozantă, care pare să țină sub control întreaga acțiune. Chiar pe ea o reflectă aluziv copacul pe care îl vedem în dreapta, înălțându-se viguros și încărcat de flori din terenul stâncos și arid – întocmai ca Maria, pe care Ana a născut-o la o vârstă înaintată, când se credea deja stearpă. Cu toate acestea, la o privire mai atentă constatăm că pe chipul sfintei nu se distinge nicio urmă de bătrânețe. Ana și Maria par de aceeași vârstă – artistul ilustrând în realitate două figuri ideale, ale căror vârste diferite le distinge totuși recurgând la un truc magistral. Astfel, chipul Anei apare cufundat în umbră, în timp ce al Mariei pare să emane o lumină proprie. Prin această dozare măiastră a luminozității, da Vinci reușește să ne inducă natura diferită a celor două personaje. O invenție cu adevărat genială.

Cât despre poziția personajelor în scenă, aceasta este pe de-a-ntregul eliberată de raportarea la tradiție. Fecioara șade

pe genunchii mamei, într-o poziție bizară și un echilibru precar, care însă-i permite să se inoculeze perfect în geometria piramidei descrise de corpul în mișcare al Sfintei Ana. Leonardo are acum capacitatea de a controla ansamblul imaginii fără să mai fie îngrijorat de faptul că soluțiile pe care le găsește la construirea scenelor ar fi aproape imposibile în natură. Dacă la început țintea reproducerea realități în mod fidel, *al naturale,* acum își permite mai multă libertate, cedând gustului pentru artificiu. Prea puțină importanță are faptul că, în această pictură, Sfânta Ana pare pur și simplu prea mare, căci farmecul scenei rămâne neschimbat, cu toată gestica neverosimilă a Fecioarei. Pe da Vinci îl interesează construirea unui nou echilibru, având la bază posturi artificiale, dar extrem de bine controlate. Într-adevăr, de la spontaneitatea rigidă și suprarealistă din *Fecioara între stânci* a curs multă apă pe sub poduri.

Jocuri de apă

Abordând aceeași atitudine față de natură, Leonardo se lansează într-unul dintre proiectele cele mai entuziasmante ale carierei: realizarea unui cuib al voluptăților pentru Charles d' Amboise, la Milano.

Atât în interiorul vilei, cât și în grădina care o înconjoară, totul este gândit în așa fel încât să satisfacă orice plăcere a seniorului – până și scările nu trebuie să fie prea „melancolice", abrupte și întunecate. În parc funcționează o moară „ventilator", pusă în mișcare de forța apei dintr-un canal artificial, care „vara generează vânt pe orice fel de vreme, ridicând stropi de apă răcoritoare". Mai mult, printre copaci și coline artificiale se regăsesc izvoare, portocali și cedri, prevăzuți cu acoperăminte pentru iarnă, iazuri, mecanisme hidraulice care emit sunete armonioase, asemenea unor instrumente de suflat, fântâni și mici cascade cu înfățișare sălbatică. Natura este cu totul subjugată

poftelor stăpânului casei, într-un mediu aparent spontan, însă cu totul artificial. O idee care anticipează grădinile baroce ale secolului al XVII-lea. Pentru instalația hidraulică a vilei, Leonardo scoate de la naftalină unele proiecte de canalizare pe care le realizase odată pentru Ludovico il Moro. Foile sale cu însemnări scot la iveală un mare număr de studii legate de sistemul canalelor *navigli* din Milano, la care artistul contribuie printr-o serie de inovații vizibile și astăzi în capitala lombardă.

PRIN HĂȚIȘUL DE CANALE

În secolul al XVI-lea, Milano este traversat de un adevărat păienjeniș de cursuri de apă, concentrate în zona dintre zidurile medievale și cele ridicate de familia Sforza. Străvechiul sistem de șanțuri nu este util doar pentru apărarea cetății, ci și pentru furnizarea apei necesare vieții cotidiene, în dezvoltarea activităților meșteșugărești sau pentru transportul de mărfuri. Către jumătatea secolului al XV-lea, infrastructura hidrotehnică se îmbunătățise prin introducerea unui sistem de ecluze care realiza comunicarea între bazine situate la niveluri diferite. Exact asupra acestui sistem își va concentra Leonardo inventivitatea.

În ciuda a ceea ce încă mai cred unii, da Vinci nu este autorul sistemului de canale Navigli, ci doar unul din numeroșii ingineri care l-a studiat, contribuind la dezvoltarea lui prin născocirea unor soluții geniale. Între 1506 și 1513, artistul analizează sistemul de ecluze de pe Naviglio San Marco, intenționând să lege Naviglio Martesana de inelul interior al canalelor Navigli prin intermediul a două noi ecluze – așa-numitele Porte Vinciane –, plasate în zonele San Marco, respectiv Incoronata.

Printre însemnările sale regăsim proiecte pentru instalații incredibile pentru ridicarea nivelului apei, precum celebrul

„șurub al lui Arhimede", care accelerează golirea camerei ecluzei, îmbunătățind fluxul ambarcațiunilor în bazinele navigabile. Grație soluțiilor lui Leonardo, bărcile pot traversa întreg orașul pe apă. Ca de obicei, artistul are o viziune grandioasă, numai că de data aceasta conducerea franceză a orașului îl susține, punându-i în operă proiectul. Iar complexul Navigli este, fără îndoială, opera sa inginerească cea mai ambițioasă și pe deplin reușită.

Din întreg sistemul său de canale, rămân vizibile astăzi doar trei: Naviglio Grande și Naviglio Pavese, care comunică cu Darsena, precum și Naviglio Martesana, în zona de nord-est a orașului. Toate celelalte au fost acoperite treptat, începând cu secolul al XIX-lea și culminând cu lovitura de grație aplicată de regimul fascist, care în anii 1930 a ordonat acoperirea în totalitate a inelului interior. În ultimii douăzeci de ani, Naviglio Grande și Naviglio Pavese au devenit epicentrul vieții de noapte milaneze, în timp ce Naviglio Martesana a fost pus în valoare prin construirea unei piste ciclabile, care-l urmează din centrul orașului până la Adda. Pe traseu, se pot admira celebrele Porte Vinciane, rodul ingeniozității neprețuite a lui Leonardo, care, iată, străjuiesc malurile îndiguite și astăzi, după mai bine de cinci sute de ani.

Descoperirea erotismului

Nu e greu de imaginat că, prins în atâtea și atâtea proiecte mărețe și stimulative, da Vinci dedică foarte puțin timp picturii în decursul acestor ani. Într-adevăr, pe durata celui de-al doilea sejur milanez al său, Leonardo pune rareori mâna pe penel. Preferă mai curând să se dedice desenării de figuri noi, inovative, pe care le pune apoi la dispoziția colaboratorilor săi.

Un caz emblematic din acest punct de vedere este în această perioadă celebra sa *Leda* (*vezi* figura de mai jos), femeia pe

care Zeus o seduce deghizându-se într-o lebădă. În hârtiile lui Leonardo apar cel puțin trei versiuni diferite ale scenei, în care trupul femeii se expune în poziții din ce în ce mai complexe și mai rafinate. De la o primă postură în care o vedem îngenuncheată, maestrul trece gradual la o postură erectă, care îmbrățișează cu o mișcare flexibilă pasărea cu aripile desfăcute. Această a doua soluție pare să fi avut un succes mai mare printre clienții atelierului lui da Vinci, din moment ce astăzi avem cunoștință despre cel puțin trei versiuni ce par derivate de la acest desen. Leda își privește cu neliniște cei patru copii



Școala Leonardo da Vinci, „Leda și lebăda", 1510–1520, Galleria Borghese, Roma.

care se ițesc din ouăle depuse de pasăre, așa cum povestește Ovidiu în *Metamorfoze* – Castor și Pollux, Elena și Clitemnestra, care se agită de colo-colo asemenea unor puișori.

Pentru prima dată, artistul dă viață unei figuri explicit erotice, un nud chiar mai senzual și seducător decât *Monna Vanna*. Cu privirea sa docilă și cu poziția „șerpuită", personajul adoptă o postură elegantă și plină de grație. Umbra insistă pe șolduri, pe sâni și zona pubiană, punându-i în valoare formele prospere. Însă la o privire mai atentă, ceva pare să nu funcționeze la această apariție încărcată de senzualitate. Leda ne apare mai curând contorsionată – bazinul înclinat spre dreapta și brațele întinse în direcția opusă, în vreme ce capul este întors în direcția contrară vârfului picioarelor. Leonardo reușește din nou să producă o iluzie optică, grație măiestriei cu care știe să evidențieze detaliile anatomice. Astfel, corpul femeii este o combinație perfectă între musculatura unui atlet și delicatețea unei Afrodite antice – o versiune revizuită și corectată a Venerei din cel mai faimos tablou al lui Botticelli, mult mai reală, dar în aceeași măsură artificială. Da Vinci se mișcă pe firul subțire al ambiguității, tinzând să exercite un control viguros asupra naturii.

De la simpla dorință de cunoștere care l-a animat până acum în observațiile și studiile sale, artistul pare să-și fi schimbat perspectiva, nutrind ideea că natura poate fi modificată și chiar configurată de intervenția omului. Dar, așa cum va constata curând pe propria piele, punerea în practică a conceptului este mult mai ușor de realizat într-o scenă de tablou decât în realitate.

Capitolul 14

Un venetic în cetatea eternă

În timp, Leonardo dezvoltă față de protectorii săi un raport cu totul inedit. Se dovedește refractar la pretențiile lor, căutând să se țină departe de problemele lor personale. Profită de protecția ducilor, generalilor și a principilor, reușind însă să păstreze întotdeauna o distanță salutară față de situațiile contextuale, la adăpost de orice cutremur neașteptat. Asemenea unui agent independent, profită la maximum de oportunitățile care i se oferă, pentru a se „evapora” apoi la primele semne de dificultate, făcându-și pierdută urma. Așa s-a întâmplat la Milano, către sfârșitul anilor 1400, când a părăsit cetatea imediat ce și-a dat seama că nu putea avea încredere în firavele sale contacte cu noua conducere franceză. La fel s-a comportat și față de Cesare Borgia, pe care l-a abandonat cu puțin înainte de a fi nevoit să asiste la prăbușirea lui. Și, în sfârșit, la Florența, când s-a sustras cu abilitate din situația stânjenitoare în care l-ar fi condus eșecul cu *Bătălia de la Anghiari*. Da Vinci rămâne un colaborator fidel al protectorilor săi atât timp cât situația se arată favorabilă, „schimbând aerul” imediat ce i se prezintă o șansă mai avantajoasă. Fără ezitări sau remușcări.

La moartea lui Charles d’Amboise, în 1511, Leonardo nu se descumpănește, continuând să presteze servicii pentru conducerea franceză a orașului atât timp cât aceasta îi garantează

simbria contractată cu generosul titular al locotenenței. Însă norii de război se apropie din nou: expediția de recuperare a orașului din mâinile francezilor organizată de moștenitorii lui Ludovico il Moro devine tot mai amenințătoare. Peste doar câteva luni, Massimiliano Sforza și fratele său vitreg Cesare (fiul lui il Moro și al Ceciliei Gallerani) își fac intrarea triumfală la castel. Suntem în 29 decembrie 1512, iar da Vinci, care între timp s-a ținut la o distanță sigură de câmpurile de luptă, asistă la traumatizanta schimbare de regim de la treizeci de kilometri distanță de capitala lombardă, din vila de familie a lui Francesco Melzi de la Vaprio d'Adda. Pentru că înțelesese foarte bine, încă de la moartea lui Amboise, că viața sa idilică la umbra Domului se încheiase. Acum, odată cu întoarcerea familiei Sforza, știe că la Milano nu mai este loc pentru el, căci nu i se va ierta vina de a fi lucrat în slujba dușmanului.

Conștient de propria faimă și de capacitățile sale indubitabile, începe să tatoneze terenul în căutarea unor noi oportunități de lucru. În nordul Italiei a avut deja ocazia unor experimente în medii dintre cele mai stimulante: s-a ferit să intre pe orbita ambițioasei Isabella d'Este din Mantova, la Veneția a evitat competiția cu artiștii locali și a intrat în contact cu măruntele realități romagnole, realizând că acestea nu-i puteau oferi ceva suficient de interesant, nefiind o zonă către care să merite să-și îndrepte atenția. Florența, orașul său de baștină, nu a dat uitării ofensa pe care el i-a adus-o cu câțiva ani în urmă, peretele distrus de la Palazzo Vecchio fiind încă o rană deschisă. Cu alte cuvinte, se pare că eroul nostru și-a dat foc cam tuturor punților de legătură. Și totuși, soarta îi rezervă o nouă provocare – cu origini într-un trecut mai curând îndepărtat –, o ocazie de a recupera o situație care, odată, îi lăsase un gust amar.

Leonardo primește o invitație la Roma de la Giuliano de' Medici, duce de Nemours, cel mai mic dintre cei trei fii ai lui

Lorenzo Magnificul. După aproape patruzeci de ani, artistul pare să reintre pe orbita familiei care i-a guvernat într-un fel sau altul primii pași în lumea artei, dar care i-a rezervat și primele dezamăgiri profesionale. De altfel, a rămas celebră replica sa echivocă: *I medici me crearono e desstrussono* – „de medici am fost creat, de medici am fost distrus" – care se poate referi fie la unii doctori anonimi, fie la faimoasa casă princiară florentină. Moștenitorii Magnificului au recuperat de curând controlul asupra Florenței. În 1513, fratele lui Giuliano, Giovanni de' Medici, a fost ales papă – sub numele de Leon al X-lea –, prima poziție pe agenda sa politică fiind consolidarea poziției conducătoare a propriei familii în capitala toscană. Mai puternici și autoritari ca niciodată, fiii lui Lorenzo au desființat instituțiile republicane, obligându-l la exil pe Pier Soderini, punând bazele ducatului care va guverna Toscana pentru următorii trei sute de ani. O întoarcere la trecut sinonimă cu o adevărată contrarevoluție.

Da Vinci nu intră însă în planul lor de reafirmare a puterii pe malurile râului Arno: în oraș există acum artiști mult mai avangardiști decât el. Contribuția sa se poate însă dovedi utilă la curtea pontificală, unde noul papă are intenția serioasă de a reface prestigiul familiei după dezastrul suferit pe durata surghiunului acesteia de la Florența.

O nouă epocă de aur

Din ceea ce putem vedea în faimosul său portret semnat de Raffaello, Leon al X-lea este un bărbat rubicond, bonom, cu mâini delicate „care se îndeletnicea mult cu filozofia și mai ales cu alchimia", cum scrie Vasari. Altfel spus, era plămădit din cu totul alt aluat decât predecesorul său Iulius al II-lea – supranumit și Papa cel Războinic. Lui Giovanni nu-i plac desfășurările de oști în tranșee. Fusese sortit de mic copil unei cariere

ecleziastice fulminante: la șapte ani – protonotar apostolic; la opt – abate de Montecassino; la paisprezece – cardinal. Probabil că ar fi devenit cel mai tânăr papă din istorie dacă tatăl său n-ar fi murit pe neașteptate în anul 1492, urmat la doar câteva săptămâni de papa Inocențiu al VIII-lea, marele său protector. Alegerea pe tronul pontifical a lui Giovanni vine oarecum pe neașteptate, cardinalii fiind, pare-se, convinși să-l voteze contând pe starea sa precară de sănătate. Vor fi însă nevoiți să se căiască: pontificatul său va fi unul dintre cele mai lungi din acel secol. Dar și printre cele mai dezastruoase pentru imaginea Bisericii, Leon al X-lea fiind, practic, factorul care a declanșat reacția monahului augustinian Martin Luther împotriva corupției de la Curtea Vaticană, al cărei rezultat final va fi Reforma protestantă. Una peste alta, conduita sa avea să se dovedească de-a dreptul scandaloasă.

Lui Leon al X-lea îi place viața pe picior mare, având o slăbiciune pentru ceremoniile impunătoare, pentru marile cortegii publice și pentru turniruri organizate în interiorul întinselor Curți Vaticane. Se implică activ în susținerea lucrărilor de reconstrucție din temelii a bazilicii San Pietro, precum și a celor de decorare a apartamentului privat moștenit de la predecesorul său, unde Raffaello lucrează deja la celebrele sale fresce. Giovanni este pe deplin conștient de incredibila putere de manipulare exercitată de operele de artă, așa că-și alimentează propriul orgoliu cerând să fie zugrăvit în tot felul de ipostaze. Vanitos și plin de sine, îl obligă pe Raffaello să schimbe din mers planul decorativ al Camerelor Vaticane, pretinzând retușarea a două scene murale, pentru a celebra astfel noul curs al Bisericii de la Roma. Ba chiar, în Camera lui Eliodor, chipul său apare de două ori: artistul din Urbino, care începuse să picteze fresca pe vremea când Iulius al II-lea încă trăia, l-a inserat deja pe Leon al X-lea în suita papei Leon cel Mare, cel

care-i oprește pe barbarii lui Attila la porțile Romei cu un simplu gest al brațului, sub protecția sfinților patroni ai orașului, Petru și Pavel. Numai că noul Suveran Pontif se declară acum nemulțumit, cerându-i pictorului să-l zugrăvească și în chip de Leon cel Mare, protector al Romei în fața invaziei armatelor străine. Așa se face că pe peretele respectiv se pot vedea și astăzi două personaje cu profil identic… Ideea îl entuziasmează într-atât pe Giovanni, încât chipul său va apărea din nou într-o altă frescă: în încăperea următoare, pe fundalul *Incendiului din Borgo,* pictat de Raffaello, tot el este cel care se arată de la loggia bazilicii vaticane, în locul lui Leon al IV-lea, înăbușind focul prin puterea miraculoasă a binecuvântării, după cum relatează o legendă din secolul al IX-lea.

Sub păstorirea lui Leon al X-lea triumfă celebrarea miturilor păgâne ale Antichității. El este cel care are pentru prima oară inițiativa măsurării și catalogării ruinelor romane prin intermediul unei minuțioase investigații pe teren, proiect încredințat aceluiași pictor din Urbino, marele favorit al perioadei în care familia de' Medici domină orașul de pe malurile Tibrului. Tânărul artist, care abia dacă a împlinit treizeci de ani, se bucură la Roma de faima unui maestru încercat, neavând rival în oraș. Nici măcar pe morocănosul Michelangelo care, odată terminată cupola Capelei Sixtine, s-a întors la Florența.

Unele voci îl suspectează tot pe Raffaello pentru fastuoasa punere în scenă a festivităților de bun-venit în onoarea fratelui papei, Giuliano de' Medici, în septembrie 1513. Echipele de lucru montează în piața Campidoglio o uriașă tribună pentru găzduirea a trei mii de persoane, ce vor asista la parade și spectacole teatrale, gândite de intelectuali rafinați precum Fedra Inghirami și recitate în limba latină de odraslele nobilelor familii romane. Vreme de două zile, Giovanni și Giuliano

petrec câte șase ore la rând de desfătare absolută, în compania a doar patruzeci și opt de oaspeți de onoare, sub ochii increduli ai norodului, care poate doar să privească și să se crucească în fața eleganței și a belșugului banchetelor: douăzeci și două de rânduri diferite de bucate, acompaniate de magnifice armonii și canturi, prețioase fețe de masă brodate, tacâmuri de aur și tapiserii desfășurate pe întregul perimetru al pieței. Roma pare să se fi întors la o nouă epocă de aur. Sub arcul triumfal din *papier mâché*, construit pentru marele eveniment în punctul cel mai de sus al gradenelor, apar lupoaica de pe Capitoliu și uriașa mână a lui Constantin, susținând o sferă imensă. Nici că s-ar fi putut vestigii mai potrivit alese! Sfera, care în trecut indica puterea absolută a împăratului roman, evocă de această dată stema heraldică a familiei Medici, omagiată chiar și de lupoaica ce i-a alăptat pe Romulus și Remus. De-a lungul secolelor, papii au învățat că ștergerea culturii păgâne din memoria colectivă nu e o soluție potrivită; dimpotrivă, era mai util s-o speculeze și să profite de ea, dând astfel o mai mare greutate propriului prestigiu. La Roma, nimic nu se risipește în van.

În deplină tihnă

„Am plecat din Milano către Roma în ziua de 24 *di sectembre* 1513, cu Giovanfrancesco de Melzi, Salaì, Lorenzo și Fanfoia" – notează Leonardo. Se pare totuși că drumul îi poartă mai întâi prin Florența, unde zăbovesc o vreme: pe una din foile sale, da Vinci împarte traseul în două părți, calculând distanțele și costul dificilei translocări. „13 ducați pentru 500 de livre, de aici până la Roma: 120 de mile sunt de la Florența până la Roma, 180 de mile de aici până la Florența." În orașul natal, artistul are de rezolvat probleme legate de contul său bancar de la Spitalul Santa Maria Nuova, depozitează obiecte

care nu-i vor fi de folos în noua locație și, probabil, evaluează condițiile – din ce în ce mai grave – în care se prezintă *Bătălia de la Anghiari*. Se pare că în foile sale cu însemnări reapar acum câteva schițe noi referitoare la acei cavaleri…

În luna decembrie, însă, este cu siguranță ajuns pe malurile Tibrului, unde răsună încă ecourile măreței ceremonii de întâmpinare a lui Giuliano de' Medici. Papa îi pune artistului la dispoziție un apartament în Villa del Belvedere, un edificiu înălțat în imediata vecinătate a zidurilor vaticane, de unde poate admira priveliștea nesfârșită a pajiștilor ce se întind la nord de castelul Sant'Angelo. Interiorul este amenajat simplu și funcțional: „4 mese de cais cu trei picioare, pentru mâncat", trei mici etajere, un scrin, trei băncuțe, un banc pentru prepararea culorilor. Tot ce are nevoie pentru desen și, la nevoie, pentru pictat. Este foarte probabil să aibă cu el panoul din lemn cu *Gioconda*, asupra căruia mai intervine când și când cu câte o tușă de penel…

De la fereastra atelierului se zărește esplanada castelului transformat recent în fortăreață, în mijlocul căreia se înalță statuia arhanghelului Mihail, încingându-se cu spada. Așa le apăruse supușilor și papa Grigore cel Mare în timpul ciumei din anul 590, înștiințându-i de primirea iertării Domnului și de sfârșitul epidemiei. La picioare, lui Leonardo i se deschide o nesfârșită întindere de un verde pur, necontaminat, străjuită la orizont de colina Pincius – pe care se mai observă încă ruinele unui străvechi palat imperial (locul unde peste circa șaptezeci de ani se va ridica Villa Medici) –, iar în stânga, către nord, de coama Muntelui Mario, acolo unde peste doar câțiva ani Raffaello va construi, pentru același Leon al X-lea, una dintre capodoperele sale arhitectonice – Villa Madama. Da Vinci se poate declara mulțumit: nu are la dispoziție spații prea vaste, totuși, acolo, sus, domnește o liniște deplină. Se află departe de

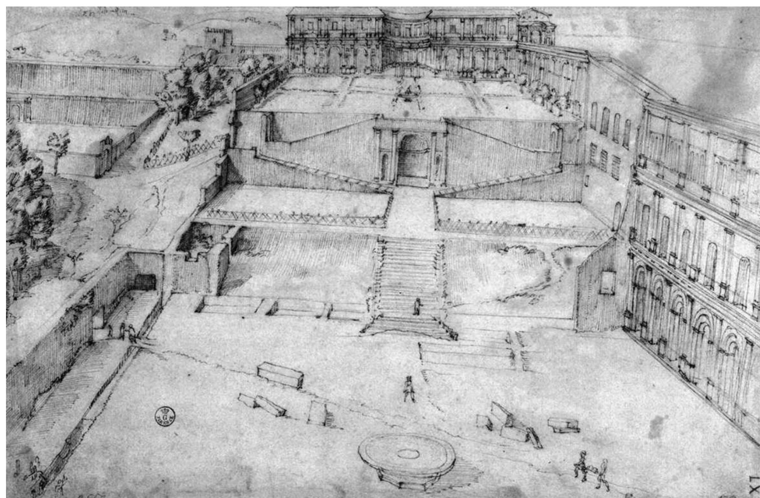
haosul care răscolește străzile Romei, invadate practic de stoluri nesfârșite de pelerini, sacerdoți și artiști în căutarea norocului.

Și totuși, nu s-ar putea spune că a fost izolat: se poate alătura când dorește extravagantei curți pontificale, care se reunește cu plăcere în grădinile Belvedere, un spațiu uriaș pe care Bramante se străduiește să-l transforme într-un splendid teatru în aer liber, unde se pot organiza tot soiul de întreceri sau simple plimbări în natură, acompaniați de susurul armonios al apei. Acest splendid parc, care astăzi este secționat în trei spații diferite, ocupa în epocă o pantă întreagă a Colinei Vaticane, fiind dispus pe trei niveluri: în partea superioară, chiar sub ferestrele lui Leonardo, Bramante proiectează o maiestuoasă exedră[1], care găzduiește o desfășurare de splendide statui antice; ceva mai departe, două rampe de scări dispuse sub forma aripilor de fluture coboară către nivelul inferior, mărginind o cascadă artificială și conducând către o adevărată piață a armelor. Este locul în care se organizează curse de cai sau paradele gărzilor elvețiene – cele care de câțiva ani au fost angajate să se ocupe de securitatea Papei. Un lung coridor face legătura între vila Belvedere și Capela Sixtină (*vezi* figura de la pagina următoare): arhitectul din Urbino este astfel autorul celui mai impunător edificiu care s-a ridicat la Roma după dispariția marilor imperatori. Vila, concepută inițial drept reședință rurală pentru papă, este acum parte integrantă din Palatul Apostolic.

Da Vinci își dă seama imediat de avantajul de a locui în zona privilegiată a palatelor vaticane: e suficient de izolat cât să nu fie deranjat pe durata experimentelor sale, dar în același timp suficient de conectat cu orașul, unde poate ajunge cu ușurință prin intermediul unei ciudate scări în spirală, creată de curând de același Bramante.

---

[1] Acea porțiune a unui parc, construită sub formă de semicerc (n. red.).



Giovanni Antonio Dosio, *Curtea Belvedere în construcție*, secolul al XVI-lea, Biblioteca Vaticană.

UN OMAGIU-SURPRIZĂ

Ne întrebăm ce reacție o fi avut Leonardo când, primit în audiență de Papă în apartamentul privat al acestuia, s-a regăsit în fața Școlii din Atena (*vezi* figura 30), fresca lui Raffaello din Camera Semnăturii. O scenă plină de referințe interșanjabile, care pur și simplu le-a subjugat imaginația tuturor celor de la curtea lui Leon al X-lea. În fața unui impozant detaliu arhitectonic zugrăvit pe fundal – care evocă probabil noua bazilică San Pietro, căreia îi mai lipsesc doar plafonul și cupola pentru a fi terminată (un omagiu limpede adus lui Bramante, concitadinul său) –, pictorul din Urbino a dispus, într-o scenă de o vivacitate ieșită din comun, portretele celor mai importanți filosofi ai Greciei antice. Un omagiu adus marii culturi grecești, pe care intelectualii vremii o recitesc în cheie biblică, generând un

straniu hățiș de tematici și precepte – totul într-o tentativă disperată de a împleti viziunea materialistă asupra lumii cu cea religioasă, bazată pe un precis și detaliat proiect divin. În mulțimea stufoasă de filosofi, Raffaello se amuză inserând chipurile unor artiști celebri și ale unor personalități aflate în vogă în Roma acelor vremuri. Astfel, o scenă de sorginte alegorică se transformă practic într-un omagiu adus acelor personalități de care autorul se simte apropiat. În postura lui Euclid, ocupat să traseze ceva cu compasul pe o tăbliță, se poate recunoaște chipul lui Bramante, cel care l-a susținut mereu pe Raffaello în carieră. Chipul rotofei și satisfăcut al lui Epicur îi aparține lui Tommaso Inghirami, mai cunoscut sub numele de Fedra – un fin umanist, căruia i se atribuie o întâmplare neobișnuită: în timpul unei reprezentații a celebrei tragedii a lui Seneca, de la care i se trage și supranumele, pe când o parte a scenei se năruia în spatele său, a știut să atragă atenția publicului grație capacității extraordinare de a improvoza versuri în latină. În latura opusă a scenei apare Zoroastru, ale cărui trăsături aduc foarte mult cu chipul lui Baldesar Castiglione, autor al *Curteanului,* în timp ce, zugrăvindu-l pe mijlocul rampei de scări, Raffaello îl omagiază chiar pe cel mai aprig rival al său – Michelangelo Buonarroti. Surprinzător este faptul că, în cartonul-șablon al Școlii din Atena, păstrat la Biblioteca Ambrosiană din Milano, figura lui Heraclit-Michelangelo nu este prezentă, ceea ce înseamnă, în mod evident, că autorul nu prevăzuse o asemenea prezență. Pare-se că nu a putut face abstracție de ea, mai ales după ce va fi admirat bolta Capelei Sixtine: probabil că minunata operă a lui Buonarroti a avut darul să treacă dincolo de orice gen de concurență artistică, determinându-l pe pictorul din Urbino să adauge în ultima clipă și acest personaj.

Leonardo, care locuiește nu departe de aceste camere, va fi fost probabil curios să descopere cu ochii săi chipurile zugrăvite în acel uriaș omagiu adus artei antice. Și nu e exclus să-l fi trecut toți fiorii realizând că Raffaello îi rezervase un loc de onoare. Da Vinci se află chiar în mijlocul scenei, întruchipându-l pe Platon, părintele filosofiei, coloana portantă a școlii grecești, împreună cu colegul său mai tânăr, Aristotel – neasimilat încă niciunui personaj real. Fizionomia lui Platon nu lasă loc de dubii: frunte înaltă, părul alb revărsându-se pe umeri, devenind totuna cu barba lungă până la piept. Tunica violet și mantela portocalie – culori alese intenționat. Raffaello îl cunoaște bine pe Leonardo, căruia îi frecventase cu asiduitate atelierul din Florența, însușindu-și unele din ideile acestuia și imitându-i stilul în unele lucrări. Nu întâmplător, de altfel, Platon își îndreaptă degetul în sus, filosoful antic, convins că adevărul trebuie căutat în hiperuraniu[1], dincolo de ceruri. Pe de altă parte, pictorul florentin a atribuit acel gest multora dintre personajele sale. O adevărată sclipire de geniu!

Chiar în fața *Școlii din Atena,* pe peretele opus, Raffaello născocește *Disputa Sacramentului*, o alegorie complexă a Bisericii, în care o pleiadă de sfinți, papi și cardinali se regăsesc în preajma Sfintei Treimi. Aliniați, Tatăl, Fiul și Sfântul Duh domină triumfător din înaltul unui altar, care lui Leonardo îi apare foarte familiar, căci Sanzio l-a îmbrăcat într-o tapiserie ce reproduce o înlănțuire a faimoaselor „noduri de Vinci", ce încadrează numele papei Iulius al II-lea –

[1] Potrivit lui Platon, Hiperuraniul este „locul de deasupra cerului", un spațiu al ideilor, separat de realitate, dincolo de experiență și de orice formă de realitate, locul în care sunt contemplate ideile; un om este mai aproape de Adevăr cu cât contemplă mai mult ideile și nu lucrurile (n. red.).

un tribut adus inteligenței subtile a maestrului căruia noile generații de artiști îi datorează enorm, mult mai mult decât reușim noi astăzi să înțelegem.

Tocmai datorită acestor preamăriri explicite ale geniului din Florența, întreaga Romă se grăbește să-l întâmpine cu onorurile ce se cuvin unui intelectual rasat, pictor de geniu și fin gânditor ca el. Curând însă, va fi nevoit să-și schimbe părerea. Da Vinci adoptă o atitudine de-a dreptul imprevizibilă față de marea urbe, un comportament care ascunde un secret imposibil de confesat.

Prieteni puțini, dar buni

Lui Leonardo nu-i trebuie mult timp ca să înțeleagă că s-a nimerit într-un context de-a dreptul nebunesc. În decurs de doar câteva luni, va asista, nici mai mult, nici mai puțin, la sosirea la Roma a lui Annone – un elefant de Ceylon trimis în dar lui Leon al X-lea de către ambasadorul Portugaliei. În scurtul său sejur la Roma (Annone va muri peste numai trei ani, din cauza climei prea uscate), pahidermul pur și simplu cucerește întreaga suflare a orașului, devenind sursă de inspirație pentru poeme, dar și unul din subiectele preferate ale artiștilor de toate genurile. Raffaello însuși îi dedică o prețioasă fântână ridicată în grădina de la Villa Madama. Animalul impresionează mai ales prin inteligență – pe care și-o manifestă prin intermediul unor amuzante jocuri cu apă sau prin neașteptate acrobații pe care le inventează atunci când este purtat cu alai pe străzile Urbei. Aflăm astfel că, abia coborât de pe corabia care l-a adus din Orient, Annone se oprește drept în fața papei, suflându-și trompa pe imineii acestuia. Apoi, bine dresat, soarbe apă cu trompa dintr-un recipient din argint și o pulverizează peste mulțimea strânsă ciopor ca să-l

întâmpine. Este ușor de imaginat explozia de entuziasm care a cuprins mulțimea. Da Vinci nu mai văzuse în viața lui așa ceva, chiar și magnificele lui scenografii teatrale pălind în fața unui asemenea spectacol…

În fața acestui nou scenariu, Leonardo alege o strategie cu totul unică. Din documentele epocii reiese faptul că sosirea sa la Roma trece mai curând neobservată: orașul este dominat de capodoperele lui Raffaello, care se împarte între Palatul Apostolic și Villa Farnesina, în vreme ce comunitatea artistică nu pare să-și fi revenit din șocul provocat de Michelangelo cu monumentalele sale figuri pictate pe bolta Capelei Sixtine, inaugurate în anul 1512. Sute de șantiere s-au deschis de-a lungul și de-a latul orașului, a cărui restaurare nu se va mai opri de aici înainte vreme de trei secole. Este greu de imaginat că Leonardo nu a avut nicio contribuție în această extraordinară transformare a Romei. Cu toate acestea, nu există nicio urmă a vreunui contract privitor la o operă publică, la vreo frescă sau piesă de altar. Nici măcar un semn palid privind vreo lucrare de restructurare sau o eventuală consultanță inginerească. Trăim sentimentul că prezența sa aici este cu desăvârșire trecută cu vederea. Poate și pentru că un artist trecut de șaizeci de ani, ca el, nu mai stârnește curiozitate, sau poate pentru că gusturile s-au schimbat, iar da Vinci este considerat exponentul unei generații de-acum depășite; indiferent de cauză, însă, impresia generală este că artistul locuiește preț de trei ani la Roma fără să fie implicat în niciun proiect important. Giuliano de' Medici și fratele-papă al acestuia îl lasă să-și trăiască bătrânețile liniștit.

În realitate însă, există urma unei cereri venite direct de la papă: două Madone de mici dimensiuni, la care Leonardo lucrează cu tot calmul din lume. Pare să fie foarte interesat de

distilarea unor „uleiuri și ierburi pentru lac" – ultimul strat de vernis ce se întinde, cu rol protector, peste pictură. Luând cunoștință de această curioasă metodă de lucru, Leon al X-lea pufnește: „Vai mie, ăsta nu-i bun de nimic, de vreme ce s-a apucat să se gândească la sfârșitul lucrării, încă dinainte chiar ca s-o înceapă". În scurt timp, artistul își construiește și la Roma faima de personaj excentric, capabil doar să plăsmuiască „nenumărate trăsnăi". Într-o bună zi, de exemplu, transformă o banală șopârlă într-un dragon, aplicându-i aripi confecționate din solzii altor reptile și adăugându-i o pereche de ochi uriași, coarne și o barbă din câlți. O domesticește și începe s-o poarte cu el în vizitele la Curte, provocând stupoare și hohote nesfârșite de râs printre cardinalii și curtezanele care populează în exces lojele, terasele și grădinile palatului pontifical. Alteori, modelează din ceară delicate figurine zoomorfe, pe care „suflând în ele, le făcea să zboare în văzduh". Cu alte cuvinte, Leonardo pare mai curând un *bon viveur* decât un maestru de geniu.

Probabil că artistul face tot ce-i stă în putință ca să dea impresia unui neadaptat și a unui geniu pustiu, în așa fel încât să țină departe de el persoanele a căror tovărășie nu și-o dorește. Vasari povestește că, odată, s-a pus pe curățat stomacul unui berbec cu atâta migăloșenie, încât l-a subțiat „până cînd ajungea să poată fi ţinut în palma unei mâini"; îl conectează apoi la o pereche de foale de fierar și, la sosirea vreunui vizitator nepoftit în atelierul său de la Belvedere, îl umflă până când ajunge să ocupe întreg volumul încăperii, obligându-i pe vizitatori să se strângă stingheri într-un colț. A devenit mizantrop și-și selecționează cu severitate prietenii, frecventând doar un grup restrâns de intelectuali rafinați, al căror cartier general se află pe colina Gianicolo, în vila monseniorului Baldassare Turini, cardinalul *datarium* al papei Leon al X-lea (astăzi, Vila

Lante). Un personaj influent al administrației papale de' Medici, un rafinat colecționar de artă, despre care se crede că ar fi primit două mici tablouri în dar din partea lui Leonardo: o pictură înfățișând-o pe Maica Domnului cu pruncul în brațe, și „un copilaș minunat de frumos și plin de gingășie" – probabil obișnuitul său înger surâzător, pe care prelatul îl descrie ca pe un „dumnezeiesc copilandru". Asemenea atâtor altor picturi ale sale, urmele acestora s-au pierdut. Cine știe ce s-a întâmplat cu ele…

Restul timpului, Leonardo și-l petrece în plimbări lungi pe Monte Mario, în căutare de fosile, sau în încăperile palatului Montegiordano, unde locuiesc Giuliano de' Medici și consoarta Filiberta di Savoia sau în prosectura spitalului Santo Spirito, unde își continuă cercetările anatomice.

PROBLEME DE SĂNĂTATE

Se pare că în timpul sejurului său roman da Vinci începe să acuze mai frecvent ca în trecut dureri și neplăceri fizice. Întreaga viață a fost foarte atent cu obiceiurile sale alimentare, convins fiind că starea de sănătate a omului este influențată, în primul rând, de ceea ce mănâncă. Listele sale de cumpărături cuprind fără excepție multe legume, verdețuri și cereale, cu care prepară rețete foarte gustoase. În cercurile romane începe chiar să fie luat peste picior pentru acest curios comportament culinar al său, văzut cu o suspiciune amuzată. În oraș se răspândește zvonul că artistul se hrănește cu „orez, lapte și alte bucate neînsuflețite", precum hoardele de barbari denumiți *guazzarati*, „care nu pun gura pe nimic care să fi conținut sânge, și nici nu-și permit unii altora să se dedea la alimente însuflețite". Altfel spus, o adevărată cutumă tribală.

Grija pentru propria sănătate îl determină pe Leonardo să se înscrie în Confreria San Giovanni dei Fiorentini, care ar urma astfel să se ocupe de funeraliile sale în cazul în care condițiile sale fizice s-ar înrăutăți brusc. Însă pentru a beneficia de aceste servicii, trebuie plătită cu regularitate o cotă, pe care, desigur, el încetează curând s-o mai verse. La urma urmelor, nu e chiar atât de sigur că i-a sosit ceasul. Nu are cine știe ce mare încredere nici în medici, care în toată această perioadă îl îndoapă cu tot soiul de doctorii. În opinia lui, e suficient să fii cu băgare de seamă ca să ai parte de o viață împlinită, chiar și la o vârstă venerabilă ca a lui. Și ne-o explică foarte limpede în acest curios poem transcris cu mâna sa pe hârtie în perioada petrecută la Roma.

Se voi star sano osserva questa norma
non mangiar sanza voglia e cena leve
mastica bene e quel che in te riceve
sia ben cotto e di semplice forma

Chi medicina piglia mal s'informa
guarti dall'ira e fui l'aria grieve
su diritto sta quando da mensa leve
di mezzogiorno da che non dorma

El vin sia temperato, poco e spesso
non for di pasto né stomaco voto
non aspettare né indugiare il cesso

Se fai esercizio sia di picciol moto
col ventre resupino e col capo depresso
non star e sta coperto ben di notte

El capo ti posa e tien la mente lieta
fuggi lussuria e attienti alla dieta[1]

Două prezențe neplăcute

Unul din documentele cele mai cunoscute ale acestei perioade se referă la raportul dificil al lui Leonardo cu Giorgio și Giovanni, doi colaboratori de origine germană care locuiesc, ca și el, la Villa Belvedere. Cei doi sunt experți tehnici impuși lui Leonardo de protectorul său, cu scopul de a continua studiile asupra oglinzilor de convergență – o explicație probabilă fiind aceea că familia Medici i-a cerut artistului să descopere metode îmbunătățite de încălzire a apei necesare la vopsirea materialelor textile, activitate care constituie una dintre principalele afaceri ale familiei. Prin urmare, aflăm că acolo, între zidurile de la Vatican, da Vinci caută să pună la punct un sistem funcțional de oglinzi de mari dimensiuni, capabile să capteze o cantitate mai mare de raze solare, pe care să le focalizeze apoi asupra unui cazan uriaș.

Mastro Giorgio pare mai curând un soi de faur priceput la toate, care probabil lucrează la rame și la structurile portante ale mecanismului, în vreme ce *Mastro* Giovanni degli Specchi are sarcina de a modela și a da viață acestor obiecte miraculoase, de

---

[1] Text cu grafie originală: „Sănătate de vrei, să respecți astă normă:/ nu mânca făr' de foame și ia cină ușoară/ mestecă bine, iar tot ce în tine coboară/ să fie fiert bine și-ntr-o simplă formă// Doctorii dacă iei, bine n-are să-ți fie/ nu fi mânios și tristețea în urmă o lasă/ ține-te drept când te ridici de la masă/ și nu te-ntinde să dormi la chindie.// La vin cumpănit – mai bine mai des, dar puțin/ și numai la masă, niciodată pe pântecul gol/ iar de poți fără el, da, renunță la vin// De faci exerciții, nu te-ntinde prea tare/ întins lat pe spate sau cu capul în jos/ să nu stai, iar pe noapte ține-ți învelitoare// Fii la cap odihnit și la minte senin/ la belșug nu râvni, ci mănâncă puțin" (n. tr.).

la care și-a însușit chiar și numele[1]. Însă cele două personaje se dovedesc a fi un adevărat dezastru. Leonardo începe de nu mai puțin de șase ori o scrisoare-denunț adresată lui Giuliano, în care descrie situația de nesuportat în care se află: el, geniul atât de aclamat și de disputat de cele mai importante curți europene, se vede nevoit să se coboare la situația de a dezamorsa josnicele intrigi urzite de cei doi artizani nevolnici. Pare-se că da Vinci percepe încă situația sa reală și poziția în care se află: se comportă cu totul diferit de colegii săi de breaslă, care-și tratează cu aroganță colaboratorii. De altfel, din însemnările sale aflăm că salariul fixat de protectorul său echivalează la suma de 33 de scuzi pe lună: o nimica-toată, dacă facem o comparație cu cei 12 000 de scuzi pe care Raffaello i-a primit direct de la Suveranul Pontif pentru frescele de pe pereții a trei camere din apartamentul său.

Pentru a lămuri motivele care-l determină pe Leonardo să accepte o situație atât de umilitoare, trebuie să citim printre rânduri ale sale *cahiers de doléances:*

> *… assai mi rincresce el non aver io potuto integralmente soddisfare alli desideri di vostra eccellenzia mediante la malignità di cotesto ingannatore tedesco, per il quale ho lasciato indirieto cosa alcuna*[2].

Artistul confirmă apoi că nu a întârziat niciodată cu plata celor 7 scuzi pe lună datorați lui *Mastro* Giorgio, informându-l pe Giuliano că i-a propus faurului să vină să locuiască la el,

> *… per la qual cosa io farei piantare un desco a' piedi d'una di queste finestre, dove lui potessi lavorar di lima e finire le cose*

---

[1] *Specchio* (it.) = oglindă (n. tr.).

[2] Text cu grafie originală: „regret nespus faptul că nu am putut satisface pe de-a-ntregul dorințele excelenței voastre, din cauza răutății acestui intrigant neamț, pentru care m-am văzut obligat să rămân cu toate în urmă" (n. tr.).

> *di sotto fabbricate; e così vedrei al continuo l'opera che lui facessi, e con facilità si ricorreggerebbe*[1].

Una peste alta, vedem cum maestrul face tot ce-i stă în putință să aibă o relație de bună înțelegere cu acest individ, dacă nu chiar să și-l facă prieten. Dulgherul neamț însă se aliază cu meșterul de oglinzi, preferând să-și transfere toate materialele de lucru într-o altă încăpere, unde își petrece cea mai mare parte a timpului cu lucrări în interes personal. În rest, își face veacul „cu elvețienii din gardă prin locuri cu oameni fără căpătâi, cărora le e superior în toate". Stă la masă cu ei și îi însoțește la vânătoare de păsări „*per le anticaglie*" – printre ruinele Romei antice. La urma urmelor, un tablou reușit, pe care da Vinci îl descrie folosindu-se de toată verva dialectică de care este capabil. Realitatea este că acești doi colaboratori incomozi ai săi îi interpretează „exact pe dos" dispozițiile, dovedindu-se iscoade de cea mai joasă speță.

> *Non posso per via di costui far cosa segreta, perché quell'altro li è sempre alle spalli. Perché l'una stanza riesce nell'altra*[2], destăinuie el.

Nu este deranjat neapărat de faptul că cei doi meșteri germani profită de simbria primită de la Giuliano, lucrând pentru alți clienți și întârziindu-l în realizarea propriilor proiecte. Probabil că nu-l interesează prea mult nici faptul că-și pierd vremea în compania gărzilor elvețiene. De fapt, nu suportă să-i aibă în permanență în preajmă, căci nu sunt persoane de încredere

---

[1] Text cu grafie originală: „… lucru pentru care aș cere amenajarea sub aceste ferestre a unui banc de lucru unde el să poată lucra la rașpel, finisând obiectele turnate; în acest fel aș avea ocazia să văd oricând ce lucrează, fiindu-mi ușor să-l corectez" (n. tr.).

[2] Text cu grafie originală: „Din cauza lui, nu mă pot ocupa de niciun proiect secret, căci, cum camerele dau una într-alta, el e mereu acolo, în spatele meu" (n. tr.).

și obediente precum vechii săi colaboratori, prezența lor împiedicându-l să-și continue faimoasele sale cercetări secrete.

> *Quest'altro m'ha impedito l'anatomia col papa biasimandola e così allo spedale*[1].

Iată-l, prin urmare, revelând adevăratul mister: Leonardo se află la Roma în primul rând ca să-și continue studiile de anatomie. Este domeniul care îl atrage cel mai mult în această perioadă. Departe de stresul provocat de lucrul la impozante opere publice – de care iată, nu se mai simte atras, Leonardo este dispus să accepte un salariu mizer în schimbul unei vieți liniștite, care să-i permită continuarea unei activități mai curând compromițătoare, dar ale cărei rezultate nu trebuie cu niciun chip să treacă dincolo de pereții laboratorului său.

Mai mult decât anatomie

Nu este exclus ca tocmai pasiunea papei Leon al X-lea pentru alchimie să-l fi determinat pe da Vinci să vină la Roma, chiar și în absența unei însărcinări importante. În situația lui, tabloul general din orașul de pe malurile Tibrului ar putea părea într-adevăr total nefavorabilă, având în vedere faima ieșită din comun pe care și-o câștigaseră recent aici Michelangelo – unul dintre artiștii pe care îi detestă cel mai mult – și Raffaello, pe care l-a cunoscut la Florența, pe vremea când acesta era încă un copilandru ce-i sorbea cu aviditate secretele în arta picturii. Și totuși, mirajul de a-și putea duce la bun sfârșit studiile de anatomie, dând în sfârșit tiparului tratatul său despre corpul uman, l-a convins să accepte invitația lui Giuliano de' Medici în Cetatea Eternă.

[1] Text cu grafie originală: „Celălalt m-a împiedicat să mă ocup de anatomie, vorbindu-mă de rău atât papei, cât și la spital” (n. tr.).

Acolo, între zidurile vaticane, da Vinci dezvoltă bazele unei activități de cercetare care pur și simplu îl seduce. Pe foile sale cu însemnări datând din această perioadă apar cu insistență crescândă imagini legate de embrioni umani sau de aparatele reproductive masculin și feminin. Ultima dată când abordase acest subiect se limitase la descrierea cu lux de amănunte a unei copulații (probabil cu un soi de stânjeneală, având în vedere că nu a depășit limitele unei prezentări schematice a actului sexual). Acum însă, îl vedem aplecându-se îndelung asupra unor detalii inedite, ilustrate cu ajutorul unor jocuri de umbre și lumini, cu nimic mai prejos decât cele mai faimoase cartoane-șablon pentru tablourile sale. Descoperim ilustrați în mod repetat fetuși ghemuiți în uterul matern, cu o precizie comparabilă cu cea a unei ecografii moderne (*vezi* figura 20). Secțiunea placentei prezintă două straturi unite între ele printr-o serie de elemente pe care artistul le numește „cotiledoane" – presupuse organe care ar asigura comunicarea mamă-făt pe durata celor nouă luni de sarcină. Un amănunt pe care Leonardo l-a descoperit studiind placenta ovinelor. Însă în cazul ființelor umane, relația mamă-copil nu se limitează la hrănire și respirație:

> *L'anima della madre prima compone nella matrice la figura dell'uomo e, al tempo debito, desta l'anima che di quel debbe essere l'abitatore. La qual prima resta addormentata e in tutela dell'anima della madre, la qual nutrisce, vivifica per la vena ombelicale con tutti li sua membri spirituali [...] e il resto della definizion dell'anima lascio nella mente de' frati, padri de popoli, li quali d'ispiratat'azione san tutti li segreti*[1].

[1] Text cu grafie originală: „În primul rând, sufletul mamei alcătuiește în interiorul propriei matrici figura viitorului om și, la momentul cuvenit, emană sufletul care va sălășlui în acesta. El rămâne adormit și sub oblăduirea sufletului mamei, care îl hrănește și îi insuflă viață prin

Nu trebuie să ne lăsăm păcăliți de concluzia sarcastică referitoare la monahi, ci ne concentrăm asupra faptului că Leonardo a pus bazele unui concept revoluționar: sufletul copilului derivă din cel al mamei. Acest suflet nou „rămâne adormit" atât timp cât fetusul se află în pântecele mamei, ea hrănindu-l prin intermediul „venei ombilicale" și crescându-l până la împlinirea celor nouă luni. În esență însă, mama este aceea care generează suflul vital al noii ființe umane.

În epocă, femeia este percepută ca obiect al iubirii, dar în mod cert nu se bucură de prea mare stimă cu privire la gradul său de inteligență. Însă cu toate acestea, în viziunea lui Leonardo ea joacă un rol determinant în creația vieții. Artistul își pornește argumentația de la un concept foarte simplu: o spaimă mare trasă de mamă poate ucide copilul în pântec. Ceea ce ar însemna că emoțiile corpului „purtător" sunt transmise în mod direct „conținutului". Nu există niciun dubiu: „Unul și același suflet guvernează două corpuri, iar unul și același corp nutrește două corpuri". Mama și embrionul sunt o singură entitate, atât din punct de vedere fizic, cât și spiritual. Un concept simplu și cu aparență logică, dar care lovește la baza uneia din dogmele pe care, în epocă, biserica își fundamentează actul credinței. Prin conceptele sale, da Vinci intervine brutal în marea dezbatere asupra originii și caracterului nemuritor al sufletului, care animă cercurile cele mai influente ale Europei. O dispută care a provocat intervenția papei însuși. În decembrie 1513, exact când Leonardo își făcea intrarea pe porțiel Romei, Leon al X-lea a publicat bula *Apostoli regiminis*, o condamnare fermă și fără echivoc a filosofilor care susțin caracterul muritor al sufletului. În opinia Suveranului Pontif,

vena ombilicală, inclusiv componentele spirituale ale acesteia [...], iar restul definiției sufletului îl las în seama fraților călugări, părinții norodului, care, inspirați fiind, toate secretele le știu" (n. tr.).

aceștia sunt *detestabiles et abominabiles haereticos et infedeles* – detestabili și abominabili eretici și necredincioși –, întrucât doctrina dreptei-credințe afirmă că sufletul nu derivă din materie, ci este creat de Dumnezeu și insuflat în corpul fiecărei creaturi în perioada când acesta sălășluiește încă în pântecele mamei. Cei ce se opun acestei teorii sunt excomunicați sau condamnați la ardere pe rug în piața publică.

Este de înțeles, așadar, că Leonardo ține să păstreze pentru sine rezultatele cercetărilor anatomice, căutând prin orice mijloace să-i îndepărteze pe cei doi spioni nemți. Știe că pășește pe un teren accidentat, care s-ar putea surpa sub el în orice moment. Vasari descrie în termenii cei mai potriviți atracția irezistibilă pe care maestrul o nutrește pentru cercetarea științifică, oricât de periculoasă s-ar dovedi aceasta: „În adâncul său gândea ca un eretic, nelegat de nicio religie, apreciind mult mai mult spiritul aventuros al filosofului decât pe al creștinului". Altfel spus, religia lui da Vinci nu este cea scrisă în Biblie, ci aceea pe care o întrevede în natura din jurul său.

O taină de nemărturisit

Sunt mai bine de douăzeci de ani de când Leonardo jupoaie trupuri umane. Bărbații, femeile și copiii care îi trec prin mâini se transformă într-un soi de labirint al cunoașterii în care obișnuiește să se piardă cu voluptate. A transcris înfățișarea fiecărui detaliu anatomic, de la oase la mușchi, de la vagin la sfincter, de la inimă la vene. Însă în această perioadă cercetările lui științifice ating mai curând o dimensiune filosofică. Credința sa solidă, dar de nemărturisit, în legile naturii nu îi permite să admită existența unui spirit invizibil: în concepția sa, totul trebuie să se supună regulilor naturale ale fizicii. Sufletul însuși, pe care el îl consideră un suflu vital, nu

se poate risipi fără urmă în aer, ci trebuie să aibă o consistență, o dimensiune, un sălaș propriu de unde să comunice cu restul corpului. Prin urmare, da Vinci pornește în căutarea locului în care sălășluiește sufletul, sperând să-l descopere în partea superioară a coloanei vertebrale. Și nu în zona inimii, așa cum ne-am fi putut aștepta. Așa cum el însuși definise cu acuratețe în studiul dedicat actului sexual, de la inima bărbatului ajung la embrion substanțele care produc organele vitale, în timp ce spiritul provine dintr-un punct precis din zona craniană. Pe de altă parte, atunci când o șopârlă este înțepată în coloana vertebrală, moare pe loc. Astfel, Leonardo se autoconvinge că acela este de fapt suportul prin intermediul căruia circulă emoțiile și ideile. Nu întâmplător, în alte studii pune zona de la baza capului în legătură directă cu ochii, care ar avea un rol determinant în edificarea pasiunilor umane. Iubirea pentru o femeie, dorința acută de a avea un anumit obiect sau aversiunea pentru fapte de cruzime – toate acestea sunt percepute cu privirea. Da Vinci definește un sistem perfect, analizează fiecare organ sau element al acestuia la fel cum ar proceda cu mecanismele pompelor sale hidraulice, pretinzând că raționamentul său funcționează la perfecție înainte chiar de a-i defini concluziile. Procedând însă astfel, el se avântă cu prea multă cutezanță pe un teritoriu mult prea periculos.

Probabil însă că Giuliano de' Medici este la curent cu direcția pe care au luat-o studiile anatomice ale lui Leonardo. Și nu e deloc exclus ca acest lucru să-i fie pe plac, așteptând să vadă la ce concluzii vor conduce acestea: la urma urmelor, ducele este o persoană cultă, curioasă și foarte tolerantă față de reprezentanții de frunte ai intelectualității pe care îi frecventează. Ar putea fi, de altfel, principalul motiv pentru care da Vinci alege să-i scrie acestuia în clipa în care studiile îi sunt puse în pericol. Știe că fiul lui Lorenzo este un om informat,

care-i respectă munca. Și tocmai de aceea, atunci când Giuliano moare, artistul își dă imediat seama că trebuie să-și mute din nou cartierul general. Roma se dovedește prea perfidă și neîndurătoare. Chiar și pentru un geniu extravagant ca el, mai ales când există suspiciunea că un excentric ca el poate pune în pericol soliditatea sistemului ideologic al Bisericii. Așa se face că Leonardo se vede obligat din nou, pentru ultima dată însă, să-și găsească un nou protector. La șaizeci și patru de ani, îl așteaptă o nouă translocare și o altă lungă călătorie.

Capitolul 15

Cercul se închide

Frânt, dar foarte mulțumit. Așa trebuie să se fi simțit Leonardo la sosirea sa în Franța. Regele Francisc îi rezervă o primire demnă de cei mai iluștri oaspeți. Artistul va locui într-un castel discret, unde există spațiu arhisuficient atât pentru el, cât și pentru lucrările sale, beneficiind în plus de o bucătăreasă și de un majordom aflați zi și noapte la dispoziția sa. La parter își poate aranja picturile pe șevalete elegante – *Gioconda, Sfânta Ana* și un *Sfântul Ioan Botezătorul* pe care l-a început cu câteva luni în urmă la Roma. Pe o masă generoasă își poate desfășura în voie hârtiile cu însemnări, încercând, în sfârșit, să facă puțină ordine printre ele. Sus, în capul scărilor, se deschide privirii dormitorul său, alături de cel al lui Francesco Melzi, unicul colaborator care îl însoțește în acest ultim sejur. Salaino a preferat să plece de lângă el și să se mute la Milano, unde se ocupă de podgoria maestrului, dar și de tot soiul de afaceri dubioase, așa cum, de altfel, a procedat mereu pe parcursul vieții sale cam fără căpătâi.

Domeniul de la Clos-Lucé este, practic, un mic paradis cufundat în liniștea Văii Loarei, situat în sătucul Cloux, la mică distanță de domeniile regale de la Amboise, locul în care suveranul obișnuiește să se retragă împreună cu soția și curtenii cei mai apropiați. Da Vinci se va implica în organizarea câtorva ceremonii festive, precum și în proiectarea unui palat

de mari proporții, care urma să fie construit la Romorantin, la șaptezeci de kilometri distanță. Cu ocazia vizitelor în teren, este însoțit de un întreg alai de cavalerie și de trăsuri, precum demnitarii regali. Cu toate acestea, construcția nu va trece niciodată de stadiul temeliei.

Deși nu sunt foarte limpezi proiectele în care artistul ar urma să se implice, regele îi concede și un salariu de 1 000 de scuzi pe an, răsfățându-l în toate felurile și creându-i cele mai bune condiții de lucru, cu toate că a devenit evident pentru toată lumea că pictorul nu mai are energia de a se dedica unor inițiative grandioase. Francisc este însă convins că simpla prezență a lui Leonardo în Franța este suficientă pentru a spori prestigiul propriului regat. După o viață de peregrinări și de luptă pentru recunoașterea propriei reputații, Leonardo se bucură în pace de această perioadă, petrecându-și timpul comod, pierdut în reflecții filosofice tot mai compexe și de nepătruns.

Într-o seară, absorbit de calcule geometrice, nu aude când Maturine, noua slujnică franțuzoaică, îl cheamă la masă. Majordomul Batista de Vilanis se vede nevoit să meargă în atelierul maestrului, bătând insistent în ușorul ușii pentru a-l readuce în lumea reală. Da Vinci tresare violent, apoi își încheie raționamentul scriind: „etcaetera, pentru că se răcește supa". Fără doar și poate că și-a mai pierdut din forțele fizice, însă simțul umorului i-a rămas intact. Până în ultima clipă, însemnările sale deschid noi perspective asupra vieții cotidiene, pe care le amestecă cu reflecții dintre cele mai profunde și complicate. În hârtiile sale apar acum personaje din ce în ce mai enigmatice.

Nimeni nu a reușit până acum, de exemplu, să clarifice cine este fetișcana care apare pe una din foile desenate în această perioadă franceză (*vezi* figura alăturată). Cu o mână dusă la piept și cu cealaltă întinsă, indicând un punct din depărtare, personajul ne privește afișând un surâs ștrengăresc, parcă și mai greu de



Leonardo da Vinci, „Figură de femeie” (Matelda?), 1513–1516, creion negru pe hârtie, 21x13,5 cm, Royal Library, Windsor.

descifrat ca al *Giocondei*. Poate că este Matelda, sufletul care-i ține companie lui Dante în trecerea de la purgatoriu la paradis sau poate că este pur și simplu un model oarecare, folosit pentru născocirea unui model de rochie lejeră și transparentă, care se ridică la o simplă adiere a vântului. Tânăra schițează un pas pe suprafața imperceptibilă de piatră de pe malul unui mic lac, înconjurat de flori și copaci palid conturați. De la un timp, mâna lui Leonardo pare foarte nervoasă, traseele sale sunt rapide și schematice, suficient cât să transmită indicațiile esențiale croitorilor care urmează să creeze costumația. De altfel, în acești ani își continuă activitatea de regizor și organizator de spectacole

pentru Curtea regală. Printre numeroasele ceremonii care îi sunt încredințate se află și o reeditare a Paradisului, spectacolul pus în scenă cu aproape trizeci de ani în urmă la Castelul Sforza, a cărui faimă pare să fi trecut dincolo de Alpi. De data aceasta însă, Leonardo montează reprezentația în aer liber, creând sub bolta înstelată un incredibil mixaj de efecte de lumini naturale și artificiale.

Două figuri tulburătoare

După ani și ani în care a fost nevoit să reziste presiunilor din partea comitenților, Leonardo poate acum să se dedice tablourilor sale cu libertatea de mișcare și calmul pe care și le-a dorit întotdeauna. Așa se face că trasează câte o tușă de penel doar când și când, în momente de reală inspirație. Apoi, săptămâni la rând, pauză totală. În astfel de circumstanțe iau naștere ultimele sale două lucrări, care emană o atmosferă tulburătoare, rodul unor subtile straturi voalate de *sfumato*, întinse cu răbdare, cu gesturi lente și delicate. Ambele îl înfățișează pe Ioan Botezătorul, numai că de data aceasta în figura sfântului nu se întrevede nicio urmă de sacralitate. Dimpotrivă, personajele trădează o încărcătură erotică tulburătoare chiar și pentru spiritele cele mai aplecate spre religie.

Primul dintre cele două panouri păstrate astăzi la Luvru înfățișează un chip încadrat de o podoabă capilară diafană, asupra căruia Leonardo revarsă un val de lumină difuză, ce-i scoate în relief splendidele bucle sinuoase. Tânărul ne fixează cu o privire complice și un surâs captivant, care ne atrage atenția în aceeași măsură precum cel al *Giocondei*. Poate că este ultima dată când maestrul îl zugrăvește pe Salaino, discipolul său cel arătos, languros și periculos de seducător. Cu nelipsitul deget ridicat spre cer, tânărul pare că vrea să ne atragă atenția, poziția capului ușor înclinată spre lateral sugerând oarecum că ar încerca

să ne câștige încrederea. Docil, dar conștient de farmecul său irezistibil, pare să irumpă pur și simplu din bezna densă în care umărul său stâng stă cufundat încă. Artistul nu simte deloc nevoia să ni-l zugrăvească într-un fel anume, menținându-l în obscuritate, cu contururile pierzându-se treptat sub privirile noastre, grație unei treceri dinspre lumină către umbră executate lent și cu multă măiestrie. Crucea, simbolul care ar trebui să ne ajute la identificarea personajului, este aproape invizibilă: ba chiar pare, nici mai mult, nici mai puțin, că nu Leonardo este cel care a pictat-o în cadru. În acest moment al vieții, își poate permite manifestări întru totul laice și un comportament de filosof, căci nu-l mai preocupă grija ca operele să i se încadreze în canoanele Bisericii. Acesta nu este un tablou cu temă religioasă, ci o reflecție asupra luminii și a materiei, un experiment pictural prin care se generează o figură complexă prin utilizarea aproape exclusivă a unei singure culori, cu diferite grade de intensitate. Practic, *Sfântul Ioan Botezătorul* este un tablou monocrom.

În tabloul de pe celălalt panou, indiferența pictorului față de sacralitate este încă și mai evidentă. Atunci când, în 1625, îl descoperă în colecția regelui Francisc, Cassiano dal Pozzo, vorbește despre acest tablou în termeni doar pe jumătate apreciativi. „Figura este de o gingășie extremă; cu toate acestea, nu este atât de plăcută, întrucât nu îndeamnă către venerație, lipsindu-i decorul și asemuirea." La 1600, așa-zisul *decorum* este necesar pentru a demonstra adeziunea la principiile Bisericii, incluzând toate detaliile necesare compunerii unei imagini sacre. La acest Sfânt Ioan însă nu întrezărim nimic care să ne ajute să-l identificăm ca fiind Botezătorul. Pentru a remedia problema, într-un moment neprecizat din secolul al XVII-lea, personajul se alege cu o coroană din iederă și cu un tirs – toiagul tradițional al lui Bacchus: autorul adăugirilor crede, prin urmare, că personajul este mai potrivit pentru rolul de zeu

al vinului și al pasiunii decât pentru cel al profetului ajuns în pragul morții în urma îndelungatului pelerinaj prin deșert. Tânărul stă picior peste picior, într-o poză care frizează cochetăria, și indică cu mâna un punct situat în afara cadrului, invitându-ne parcă să-l urmăm. Direcția nu pare însă a fi cea a unui parcurs ascetic și spiritual, ci mai curând cea către o întâlnire galantă, sălbatică.

Ambele figuri par la prima vedere insuflate de o seninătate deplină. Și totuși, la o privire mai atentă, expresia chipului și pozițiile în care sunt surprinși trădează o anume neliniște. Aceeași care în această perioadă mocnește sub calmul aparent ce dictează ritmul zilnic al lui Leonardo. Controlul extrem pe care pictorul reușește încă să-l aplice în tablourile sale ascunde în realitate o suferință pe care o vedem pur și simplu explodând în unele din însemnările sale, poate cele mai răscolitoare pe care le-a scris de-a lungul vieții.

„Potopul și demonstrarea sa în pictură"

Da Vinci simte apropierea morții.

Îngrijorarea în această privință transpare din textul cel mai lung și mai coerent pe care-l găsim printre notițele sale. Un vârtej de imagini crude, îngrozitoare, ce conviețuiesc în sufletul său laolaltă cu aparenta seninătate pe care o reîntâlnim la sfinții săi și la Ioan Botezătorul. Intensitatea cu care descrie tragedia producerii unui diluviu pare nu doar rodul unei incredibile imaginații, ci mai curând rezultatul unei stări de angoasă care îl devorează în interior. Totul este descris cu foarte mult realism și concretețe. În descrierea sa, „plante dezrădăcinate și strivite de furia vânturilor" cedează sub presiunea „șuvoaielor revărsate" care potopesc și îneacă tot ce întâlnesc în cale. Oameni și sălbăticiuni feroce se află acum într-o comuniune generată de frica de moarte, care se repede asupra lor dinspre toate

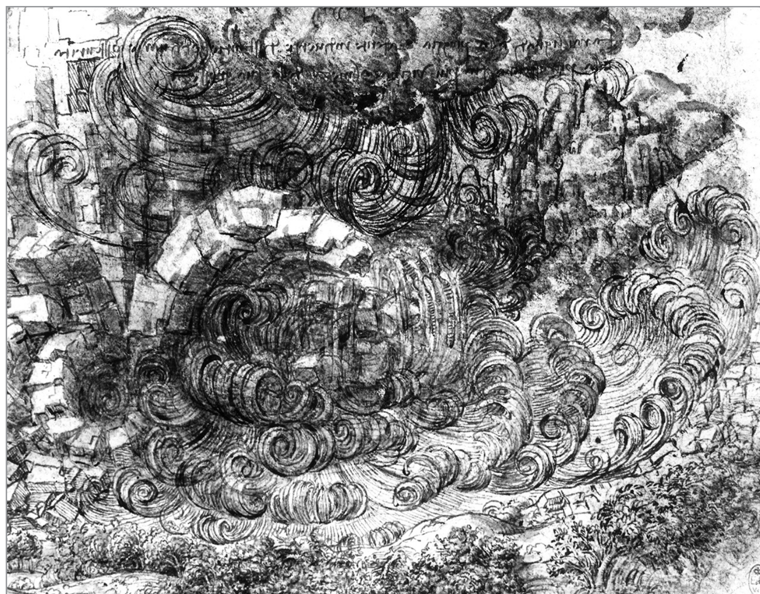
ungherele lumii. Deznădejdea pune stăpânire pe toate ființele. Unele caută să se refugieze în vârful copacilor, care însă sunt în scurt timp smulși din rădăcini și târâți de curent.

> *Alții, cu gesturi disperate își luau singuri zilele, deznădăjduiți și fără forța de a suporta atâta suferință, în vreme ce alții se aruncau în hău de pe stânci înalte. Mai erau unii care se sugrumau cu propriile mâini și alții care își înșfăcau propriii fii și cu iuțeală îi trânteau de pământ.*

Este scena cea mai crudă și înfiorătoare pe care și-a imaginat-o vreodată Leonardo. În proiecția sa asupra diluviului universal nu este loc pentru arca lui Noe, căci nu există nicio cale de scăpare. Moartea sosește pur și simplu, cu o violență lipsită de cea mai mică urmă de umanitate.

Artistul găsește chiar forța să deseneze câteva detalii ale acestui cataclism descris cu minuțiozitatea unei cumplite viziuni apocaliptice. Pe mai multe foi descoperim scene de furtună care transformă cerul și marea într-un tot îngemănat (*vezi* figura următoare). Mâna artistului așterne la libera alegere cercuri și linii repetate obsesiv, într-o tornadă ce se întinde haotic pe pagini întregi. La o distanță de peste patruzeci de ani de la acel *Peisaj din Valdarno* în care știa să țină sub control chiar și cel mai neînsemnat element al naturii, Leonardo realizează că aceeași natură este capabilă să dezlănțuie o asemenea forță, încât orice fel de opoziție este cu totul inutilă.

Într-un alt celebru desen zărim silueta unui bătrân – poate chiar el însuși – cercetând destul de îngrijorat apele umflate ale unui râu. După ce a încercat în fel și chip să înțeleagă legile care guvernează fenomenele naturale, viața plantelor și a altor organisme, Leonardo ajunge, iată, la concluzia că nu mai are sens să-și propună să controleze natura. Descoperă la vârsta senectuții inferioritatea omului față de legile cosmice și, probabil, pune la



Leonardo da Vinci, *Potop*, cca 1517, creion negru pe hârtie, 16x20 cm, Royal Library, Windsor.

îndoială – deși n-o mărturisește răspicat – însuși caracterul său central în cadrul Universului, concept pe care tot el îl promovase prin intermediul *Omului vitruvian*.

„Potopurile” sale exercită o fascinație ieșită din comun, absorbindu-ne practic privirea către interiorul acestui uriaș haos: odată atrași în meandrele furiei dezlănțuite, nu mai avem nicio cale de scăpare. Da Vinci se împarte astfel între resemnare și conștientizarea faptului că s-a aflat în mijlocul unei mari bătălii, din care simte că va ieși înfrânt.

NIMENI NU ESTE UITAT

Pe 23 aprilie 1519, Leonardo îl solicită la Clos-Lucé pe notarul regal Guillaume Boreau, pentru detalii privind propriul

testament. În text se regăsesc toate detaliile legate de funeralii și de modul de gestionare a moștenirii sale. Nici chiar în astfel de momente, artistul nu vrea să lase ceva la voia întâmplării.

După câteva fraze de circumstanță prin care își încredințează sufletul Celui de Sus, Fecioarei, Sfântului Mihail și tuturor sfinților și îngerilor din Rai, indică în ordine toate elementele ce țin de propria înmormântare. Va fi îngropat la biserica Saint-Florentin din Amboise. Cortegiul funerar va fi deschis de rectorul și de priorul bisericii, urmați de vicari și capelan. Sicriul va fi însoțit de șaizeci de sărmani purtând în mână făclii, fiecăruia urmând a i se plăti câte șaptezeci de diviziuni dintr-un gros *tournois*. După ceremonie, urmau să se celebreze trei liturghii mari, cu diacon și ierodiacon, precum și treizeci de liturghii obișnuite, în rit gregorian. Fiecare biserică ce va organiza o astfel de rânduială va primi câte zece livre de ceară, în lumânări mari. Leonardo nu se uită la bani când e vorba de propria trecere către cele sfinte, devenind astfel regizorul propriei sale înmormântări.

Cât despre moștenire, Francesco Melzi va primi cărțile și manuscrisele sale, cu misiunea de a completa marea carte a picturii, la care maestrul lucrează de mai bine de treizeci de ani. Tot lui îi revin instrumentarul atelierului, schițele și toate desenele. Melzi este adevăratul moștenitor material, dar și moral al operei lui da Vinci, beneficiind de un patrimoniu pe care, din păcate, îl va gestiona cu destul de multă lejeritate. Lui Salaino, cel care l-a abandonat în ultimii ani de viață, îi lasă jumătate din podgoria de la Milano, pe care personajul o administrează deja de ani buni ca pe propriul domeniu.

Maestrul nu trece pe nimeni cu vederea. Mobilierul castelului va intra în proprietatea majordomului Batista, în vreme ce Maturine va trebui să se mulțumească cu o rochie de stofă neagră, căptușită cu piele. Pare absurd, însă

nu-i uită nici chiar pe frații săi vitregi: în ciuda durerii pe care aceștia i-au provocat-o chemându-l în judecată, le lasă moștenire întregul depozit de la Spitalul Santa Maria Nuova. Mai bine de 400 de scuzi, la care se adaugă dobânda acumulată între timp. Este, probabil, dovada reconcilierii cu rudele sale, după nefericitul proces intentat pentru moștenirea unchiului Francesco.

La asfințitul vieții, Leonardo demonstrează că are o inimă largă. Iar acum, că nu a lăsat nimic la voia întâmplării, poate porni cu seninătate în marea călătorie.

Misterul rămășițelor lui Leonardo

La fel ca în cazul multor altor genii ale trecutului, nici Leonardo nu are parte de odihnă în propriul mormânt. Întâi de toate, pentru că, în anul 1807, capela sa funerară este distrusă, odată cu întreaga biserică Saint Florentin. Apoi, pentru că, începând din acel moment, rămășițele sale ajung să fie implicate într-o adevărată odisee, pe alocuri tulburătoare. Osemintele îi vor fi regăsite abia în anul 1874, grație unei campanii de săpături arheologice, fiind transferate apoi la capela Saint Hubert din incinta castelului de la Amboise. Astăzi însă, relicvelor lui Leonardo li s-a pierdut urma. Se pare că, în timpul ocupației naziste, ele ar fi fost scoase din capelă de majordomul lui Henri d'Orleans, ultimul reprezentant al faimoasei familii regale, cu intenția de a le ascunde înainte de sosirea trupelor germane. De altfel, se zvonea că Hitler ar fi vrut să i le ofere în dar lui Mussolini, în semn de recunoștință pentru loialitatea acestuia. Vreme de cel puțin cinci ani, osemintele lui Leonardo rămân închise într-o valiză, sub patul majordomului, care le protejează ca pe un inestimabil tezaur. La sfârșitul conflagrației mondiale, Henri se întoarce din exil și este informat asupra situației. Se presupune că nobilul personaj ar fi luat hotărârea să îngroape

osemintele lui da Vinci într-un loc neidentificat din parcul de pe domeniul de la Amboise, în așa fel încât artistul „să fie lăsat să se odihnească în pace pe vecie". Nimeni nu a primit până în prezent autorizație pentru a efectua săpături pe domeniul castelului, deși încercări au fost, și nu puține. Prin urmare, spiritul lui Leonardo plutește printre arbuștii parcului, în timp ce osemintele îi sunt tot acolo, sub pământ, într-un loc de care nimeni nu știe. Sperăm, pentru totdeauna.

Ce ne rămâne

Un bărbat mândru și plin de energie în tinerețe, Leonardo i-a făcut pe mulți să-și piardă capul cu frumusețea sa fizică; a sedus duci și marchize, s-a dovedit un conducător de atelier plin de farmec, ba poate că a fost și un bun spion. Altfel spus, un personaj cu o mie de chipuri. Cu toate acestea, imaginea pe care istoria ne-a impus-o despre el este aceea a unui bătrân cu fruntea încruntată și creștetul pleșuv, compensat de o coamă bogată care pornește de deasupra urechilor, revărsându-se în jos până când se unește cu barba lungă până la piept. Așa apare în autoportretul (*vezi* figura 28) pe care l-a desenat pozând în fața a trei oglinzi – unicul mod de a compune o asemenea perspectivă. Prin urmare, Leonardo nu se ascunde în spatele unui chip idealizat, ci are puterea să traseze toată mulțimea de riduri adunate în jurul ochilor, adânciți în orbite și afișând privirea profundă a unui înțelept care a văzut și a trăit multe. Cu colțurile buzelor lăsate, obrajii căzuți și sprâncenele stufoase, artistul nu afișează nici cea mai mică urmă de făloșenie. Pare mai curând un bărbat resemnat și sever, care a încetat de mult să-și mai facă iluzii. În ultimii ani, petrecuți la Roma și încheiați în Franța, i-a mai rămas foarte puțin din energia care l-a caracterizat întreaga viață. Meditația a înlocuit acțiunea, iar pictura i-a făcut mai mult loc scrisului. Cuvintele

și imaginile sale se îngemănează acum într-un tot unitar: nu pot fi separate, căci se alimentează unele din altele. Se întrepătrund unele cu altele.

Cariera sa, începută sub semnul echilibrului și al proporțiilor, se termină într-o tornadă de imagini și cugetări care lasă în urmă mai multe întrebări decât răspunsuri. Munca sisifică de ordonare și clasificare a textelor sale nu va avea un final fericit. După ce a abandonat pentru o vreme textele maestrului în podul vilei sale de la Vaprio d' Adda, Melzi cedează tentației de a le risipi în cele patru vânturi, fie cedându-le unor pasionați care promit conservarea lor, fie, probabil, vânzându-le. Ideile lui da Vinci încep astfel să se răspândească în toate colțurile lumii, trecând dintr-o colecție în alta, dintr-un oraș în altul. Gândurile sale se răspândesc pe toată întinderea planetei, atât de complexe și încărcate de semnificație, încât vor continua să rezerve noi surprize și revelații, grație cercetătorilor care se vor da peste cap să le interpreteze.

Pictor sublim, inginer de avangardă, arhitect inovator, strateg cutezător, inventator original, scriitor excentric, cercetător neobosit, maestru exigent, fiu recunoscător și frate generos: Leonardo a lăsat o amintire de neșters a trecerii sale prin lume. O amintire cu certitudine mai intensă și mai profundă decât el însuși ar fi putut spera. A construit un univers de idei și imagini care izbutesc să investigheze în amănunt spiritul uman și realitatea înconjurătoare. Iar pe viitor ar trebui să ne așteptăm la alte și alte noutăți emanate din foile sale cu însemnări.

Pentru că această călătorie nu se termină aici.

Caravaggio – adevăratul succesor al lui Leonardo

Niciunul dintre colaboratorii cu care Leonardo și-a împărțit activitatea și chiar casa nu poate fi considerat moștenitorul său artistic. Unii dintre tovarășii săi de drum au devenit pictori prestigioși, înregistrând chiar un succes discret, dar cu toate acestea, mâna lor a transformat inovațiile lui da Vinci în simple imitații lipsite de farmec și mister. Francesco Melzi, Giovanni Antonio Boltraffio, Marco d' Oggiono sau Cesare da Sesto reprezintă, desigur, nume de artiști interesanți ai secolului al XVI-lea, dar cu certitudine nu au fost niște genii.

Umanitatea trebuie să aștepte sfârșitul secolului, când intră în scenă Michelangelo Merisi da Caravaggio, pentru ca istoria artei să înregistreze apariția unui alt pictor capabil să-și însușească și să dezvolte într-un mod surprinzător trăsăturile cele mai inovatoare ale stilului lui Leonardo. Și totuși, nu puteau exista caractere mai diferite decât cele ale acestor doi artiști: lui Leonardo îi place să se înconjoare de colaboratori, în timp ce Caravaggio lucrează în totală izolare; Leonardo umple mii și mii de file cu schițe și proiecte, în timp ce Caravaggio așterne de la bun început culoarea pe pânză; da Vinci este un personaj afabil și generos, în vreme ce Merisi e irascibil, cu porniri violente.

Cu toate acestea, Caravaggio încearcă o atracție irezistibilă pentru operele maestrului florentin. Format la Milano,

în anii '80 ai secolului al XVI-lea, a putut analiza cu propriii ochi *Cina*, dacă nu cumva și *Fecioara între stânci* sau vreuna din numeroasele copii ale *Giocondei* sau ale *Doamnei cu hermină*. În atelierul maestrului său Simone Peterzano circulă fără doar și poate stampe conținând desene de-ale lui Leonardo și, foarte probabil, reproduceri ale *Bătăliei de la Anghiari*.

Bezna care pare să absoarbă pur și simplu unele din personajele lui Caravaggio ne duce imediat cu gândul la fundalul întunecat din care irumpe surâsul seducător al *Sfântului Ioan Botezătorul*, figura davinciană care l-a fascinat cel mai mult pe pictorul lombard. Imaginea acestui sfânt atât de ambiguu, de misterios și cu trăsături androgine anticipează multe din personajele lui Merisi. Expresia acestui Botezător se transformă în chipul ștrengăresc din *Amor Vincit Omnia*, în timp ce poza personajului lui da Vinci reapare în prima versiune a *Sfântului Matei cu îngerul,* distrus în 1945 la Berlin. Și, ca și cum acest precedent n-ar fi fost suficient, lui Caravaggio îi rămâne impregnată în memorie și apariția scandaloasă a *Îngerului încarnat* al lui da Vinci (*vezi* figura alăturată), o schiță care în anii aceia circula clandestin prin atelierele cele mai avangardiste din întreaga Italie. O figură hermafrodită cu adevărat blasfemiatoare, pe care însă Merisi nu ezită s-o invoce în mod repetat în picturile sale. Atât de diferiți ca personalitate și alegeri de viață, Leonardo și Caravaggio sunt totuși uniți de firul subtil, dar trainic, al erotismului și ambiguității, elemente de care alți pictori ai vremii nu s-au apropiat cu aceeași îndrăzneală – fie din lipsă de curaj, fie pentru că nu au fost suficient de nechibzuiți și revoluționari. În schimb, acești doi pictori de geniu au fost pur și simplu mistuiți de patima sfidării canoanelor.

Însă Caravaggio nu a fost atras doar de tehnica luminii și de aspectul androgin al personajelor lui da Vinci, ci și de mișcarea scenică a războinicilor și sfinților zugrăviți de predecesorul său,



Leonardo da Vinci, *Înger încarnat,*
desen pe hârtie, colecție privată, Germania.

de umanitatea extremă și de fragilitatea pe care o emană explozia de emoții extreme ce transpare din figurile lor. O noutate pe care niciun alt artist al epocii nu izbutește s-o perceapă și s-o reproducă cu același dramatism. Energia emanată de înfruntarea soldaților florentini cu cei milanezi din *Bătălia de la Anghiari* este reeditată în urletul protagonistului din *Martiriul Sfântului Matei* de la biserica San Luigi dei Francesi. Chipul acestuia este practic identic cu al lui Francesco Piccinino, milanezul care-și flutură spada în aer, în tentativa extremă de a salva stindardul.

Reacția spontană a apostolilor din *Cina cea de Taină* îi sugerează lui Merisi inventarea gestului sfântului Matei din *Chemare* – privirea întrebătoare însoțită de un deget îndreptat spre propriul piept. Atenția pe care Leonardo o acordă gesturilor

mâinii revine la multe din personajele lui Caravaggio: Maria, care-și îndreaptă indexul spre scutul lustruit ca o oglindă din fața surorii sale Marta, Sfânta Ecaterina care dezmiardă cu degetele spada ce urmează să-i reteze capul, băiețandrul care se retrage brusc după ce a fost mușcat de un gușter. Da Vinci este primul pictor care se concentrează pe acele așa-numite „mișcări sufletești”, pe care însă Merisi le va aduce la o expresie supremă, ce ilustrează violente drame interioare.

Cei doi sunt artiștii care au excelat în investigarea cu maximă autenticitate a sufletului omenesc, fără teama de a-i revela latura obscură, rămânând până astăzi pictorii care atrag mulțimi de admiratori din toate colțurile lumii. Operele lor, refuzate, criticate și adorate în același timp, au anticipat multe din cercetările vremii, reușind să provoace și astăzi, la distanță de secole bune, aceleași reacții puternice care i-au răscolit și pe contemporanii lor. O comparație nemijlocită și aprofundată a operelor celor doi ne-ar putea rezerva multe surprize. O expoziție în care capodoperele lor ar fi prezentate unele lângă altele – lucru probabil imposibil – ar constitui fără îndoială cel mai măreț eveniment înregistrat de istoria artei în ultimele secole. Însă și acesta, asemenea multor proiecte ale lui Leonardo și Caravaggio, nu este altceva decât o mare provocare.

Zece invenții ale lui Leonardo

Lui Leonardo îi sunt atribuite zeci de invenții. Poate chiar mai multe decât ar trebui. În realitate, avem de-a face mai ales cu intuiții de excepție ale lui da Vinci, pe care acesta le desenează și le analizează până în cele mai mici detalii, proiectând apoi angrenaje, șuruburi, buloane, roți sau arcuri, și indicând cu precizie materialele ce trebuie folosite la realizarea lor. Multe sunt irealizabile, fiind prea grele, prea mari sau imposibil de manevrat, dar cu toate acestea produc stupoare prin caracterul lor modern. Iar ca să spunem adevărul până la capăt, nu putem ascunde faptul că „invențiile" lui Leonardo se bazează pe idei deja conturate de alți ingineri, pe care el le studiază și le optimizează, grație intuiției excepționale și a spiritului său de observație.

Iată-le pe cele mai importante.

Elicopterul

În realitate, ar fi mai potrivit să numim acest proiect „șurubul aerian". Leonardo exploatează de fapt principiul „șurubului lui Arhimede" – o spirală înfășurată în jurul unui pivot, cu ajutorul cărora inventatorul din Siracuza intenționa să foreze terenul și să ridice nivelul apei. Da Vinci pornește de la convingerea că aerul este o materie cu densitate și masă proprii: astfel, prin intermediul unor bare manevrate de patru pasageri amplasați pe

o platformă din centrul căreia se înalță pivotul elicoidal, aerul este împins spre bază, ridicând întreaga structură în văzduh. În realitate, este vorba despre o velă uriașă de in, întinsă pe o spirală din sârmă prinsă pe o structură din lemn. Iată cum descrie chiar el propria mașinărie:

> *Găsesc că, dacă acest instrument ca șurubul va fi construit bine, respectiv cu o pânză de in ai cărei pori să fie acoperiți cu scrobeală, și va fi rotit cu viteză, pomenitul șurub își va desfășura spiralele în aer, înălțându-se.*

Și totuși, în ciuda faptului că era o mașinărie perfectă, nu a zburat niciodată. Diametrul ei de peste cinci metri, înălțimea și greutatea excesive au ținut-o ancorată la pământ.

Rotisorul

Leonardo are capacitatea de a exploata unul și același element pentru situații și invenții diferite. Șurubul lui Arhimede, de pildă, nu este utilizat doar pentru zbor sau pentru aducerea apei la suprafață, ci poate fi instrumentul ideal pentru gătitul cărnii la proțap. Aerul înfierbântat de foc se ridică, provocând un impuls care rotește spirala șurubului, carnea rumenindu-se astfel perfect pe toate părțile. Rotirea produsă de mișcarea masei de aer este transmisă șurubului prin intermediul unei roți dințate – prezență constantă în mecanismele concepute de da Vinci.

Parașuta

În epoca lui Leonardo exista deja un instrument, inventat cu circa un deceniu în urmă, util pentru evacuarea etajelor înalte ale clădirilor cuprinse de flăcări, însă nu se știe dacă l-a folosit cineva vreodată. El recuperează această idee și

proiectează o parașută cu ajutorul căreia „oricine se va putea arunca de la o înălțime oricât de mare, fără niciun risc”. Este vorba despre un val uriaș de pânză de in, ținut deschis cu ajutorul unui șasiu din lemn, de formă piramidală. Înălțimea cadrului este egală cu a unei persoane normale, în timp ce latura bazei depășește lungimea de șapte metri. Este pur și simplu uriaș. În anul 2000, Adrian Nicholas a testat invenția, lansându-se de la bordul unui aerostat aflat la trei mii de metri înălțime. Iar aceasta a funcționat perfect: coborârea s-a dovedit lentă și controlată, fără a include însă și aterizarea, căci, pentru a nu risca să fie strivit sub greutatea uriașei structuri (optzeci și cinci de kilograme), Nicholas a preferat să parcurgă ultima parte a coborârii cu o parașută modernă. O decizie înțeleaptă, de altfel.

Echipamentul pentru scufundări

Pentru Leonardo, Pământul e prea strâmt; el nu se mulțumește cu deplasarea pe uscat și nici chiar cu tentativele de zbor, ci ajunge să proiecteze un mijloc prin care omul să se poată mișca pe sub apă. În foile sale cu însemnări apare schița unui dispozitiv pentru respirația subacvatică, alcătuit dintr-un tub de bambus în care a inserat o serie de inele din fier, pentru a preveni strivirea acestuia din cauza presiunii prea mari a apei. La capătul superior al tubului se află un clopot care menține gurile de pătrundere a aerului deasupra nivelului mării, în vreme ce la extremitatea opusă pare să ni se înfățișeze un soi de burduf din piele de porc, care funcționează pe post de rezervă de aer. Iată, deci, că Leonardo s-a gândit și la buteliile cu oxigen ale scafandrilor! Omul aflat în imersie respiră cu ajutorul unei măști din piele prevăzută cu lentile din sticlă; pentru cazurile de urgență, dispozitivul este prevăzut și cu o sticluță în

care scafandrul poate urina… În consecință, poate rămâne sub apă mai mult timp, ca să-și poată îndeplini misiunea – în cazul operațiunilor militare legate de sabotarea navelor inamice sub linia de plutire. Neîncrezător în natura umană, predispusă la violență și cruzime, lui da Vinci pare să-i fie teamă de efectele noii sale invenții:

> *…n-o public și nu răspândesc zvon despre ea, din cauza firii rele a oamenilor, care ar folosi-o pentru asasinate de pe fundul mării*, notează el lângă desen.

Flotanți pentru mersul pe apă

Leonardo crede că minunile sunt posibile. Fascinat de povestea biblică a lui Iisus, care pășește pe apele Mării Galileii, potolind furtuna, artistul inventează un sistem de deplasare pe suprafața apei. Imaginea dispozitivului ne duce imediat cu gândul la schiuri – tălpile lungi și înguste fiind înlocuite cu două uriașe obiecte flotabile care îl mențin la suprafața apei pe practicantul acestui sport. Figura desenată de Leonardo ține în mâini două bețe care sunt și ele conectate la două mici perne de aer, întreaga instalație permițând mișcarea pe apă fără pericolul scufundării. Sau cel puțin așa speră da Vinci, căci nimeni nu a încercat vreodată această invenție.

Automobilul

Pare să fie vorba despre o mașinărie pe care Leonardo o folosește cu ocazia spectacolelor și a paradelor de care începe să se ocupe încă de pe vremea când lucrează în atelierul lui Verrocchio. Mașinăria se prezintă sub forma unei platforme cu laturile de circa un metru și jumătate, susținute de trei roți și conținând un circuit de arcuri, curele și bare care amintesc

mult de angrenajele unui orologiu. Impulsionată printr-o simplă mișcare de împingere inițială, elementele încep să se miște în totală autonomie, permițând platformei să se miște singură și, la nevoie, chiar să vireze (însă numai spre dreapta). Da Vinci o poate controla de la distanță, uluindu-și pur și simplu spectatorii cu această instalație premergătoare a automobilului.

Poduri monumentale

După ce l-a abandonat în voia sorții pe Ludovico il Moro, pornind în căutarea altui protector, Leonardo ajunge la un moment dat să ia în considerare un auto-exil la Constantinopole, metropolă îndepărtată și cu totul necunoscută lui. La fel cum procedase cu il Moro, îi trimite o propunere lui Baiazid al II-lea, cu speranța că sultanul se va îndrăgosti de proiectul său, invitându-l la curte. Nu este exclus ca da Vinci să aibă cunoștință de faptul că, în anul 1502, suveranul otoman a trimis mai mulți agenți la Roma cu scopul recrutării de ingineri; prin urmare, hotărăște să proiecteze un pod gigantic, lung de peste 600 de metri, cu un singur intercolonament, care ar fi trebuit să traverseze Bosforul, legând Pera de Constantinopol. Primul pod între Europa și Asia. În epocă, nimeni nu-și pune problema că o construcție de asemenea proporții ar putea fi pusă în practică, însă pentru Leonardo imaginația nu are limite. Nemulțumit, conectează la această structură și câteva mori, dispozitive de pompare a apei (pentru evacuarea acesteia din danele unde ar urma să acosteze navele inamice), dar și un pod mobil, care permite trecerea navelor de dimensiuni mari. În ciuda dificultăților evidente de punere în practică a proiectului, de data aceasta suntem siguri că da Vinci i l-a prezentat sultanului, întrucât în arhivele de la palatul Topkapi

a fost descoperită o scrisoare a unui „necredincios" care se declară „sclav" și „slugă" a lui Baiazid al II-lea, căreia îi este atașat un proiect ce multora le va fi părut absolut nebunesc.

Bicicleta

Mulți cred că desenul care înfățișează o bicicletă este un fals sau, oricum, că nu-i poate fi atribuit lui Leonardo. Suspiciunea provine din faptul că schița se regăsește pe o hârtie încărcată cu imagini obscene, despre care se crede că au fost trasate de mâna lui Salaino. Descoperirea desenului este o poveste destul de curioasă. În anul 1966, călugării de la Grottaferrata, care se ocupau cu restaurarea unuia din codurile lui da Vinci, reușesc să separe două file care fuseseră lipite cândva, în trecut, pentru a ascunde vederii anumite reprezentări cu tentă erotică. Pe una din paginile readuse la lumină este descoperită o structură prevăzută cu ghidon și pedale care produc un impuls ce este transmis către două roți prin intermediul unei curele. Poate că nu-i aparține maestrului florentin, dar cu toate acestea prezintă toate elementele mecanice la care artistul a lucrat cu acea fixație de a exploata la maximum energia produsă de corpul omenesc. La fel stau lucrurile și în cazul acestei biciclete: este suficient un impuls ușor cu ajutorul piciorului pentru generarea unei mișcări mult mai ample și eficiente decât pasul obișnuit.

Robotul

În cronicile datând de la începutul secolului al XVI-lea se relatează o poveste devenită celebră despre un leu mecanic care participă la ceremonia de întâmpinare a regelui Franței la Lyon: dispozitivul se mișcă singur pe distanță de câțiva metri, apoi se înclină, moment în care pieptul i se deschide, dând la iveală sute de flori de crin. O modalitate ilustrată scenografic

de a celebra alianța dintre Florența și regatul Franței. Nu puțini sunt cei care bănuiesc că în spatele acestui robot s-ar afla mâna lui Leonardo, cu atât mai mult cu cât dispozitivul pare să-și facă din nou apariția, câțiva ani mai târziu, în cadrul unui spectacol organizat de artist la curtea regelui Francisc I. Printre desenele sale există și unul reprezentând un soi de figură umană mecanică ce imită mișcările unui om adevărat prin intermediul unor angrenaje din fier și lemn comandate din exterior. Este primul robot din istorie. Mark Rosheim, un expert din cadrul NASA, l-a reconstruit în anul 2002, asemănarea cu roboții moderni fiind pur și simplu impresionantă.

Reflectorul

Implicându-se în montarea de spectacole festive, da Vinci ajunge să exploreze toate domeniile artei teatrale. Compune muzică și inventează coregrafii, creează costume și mașinării scenice, culminând cu elaborarea de excepționale „efecte speciale". Iată, de exemplu, o banală cutie atârnată de un cârlig din perete sau pe o structură din lemn, conținând o lumânare. Una din fețele cutiei este înlocuită cu o lentilă care proiectează lumina spre exterior, augmentându-i exponențial dimensiunea fasciculului: altfel spus, un far artificial perfect, care iluminează scena, spre încântarea spectatorilor.

Mulțumiri

Pagina de mulțumiri este printre cele pe care le scriu întotdeauna cu bucurie. Mai întâi, pentru că-i vine rândul când lucrarea este aproape de final, găsindu-mă mult mai relaxat. Apoi, acesta este momentul în care autorul privește în urmă, revăzându-se studiind zi de zi, cugetând și apoi încropind încet-încet cartea. Toate greutățile, blocajele de parcurs și osteneala, fiecare idee sclipitoare, intuiție sau șuvoi de cuvinte este încununată acum de bucuria împărtășirii cu ceilalți. La marele atelier al făuririi unei cărți participă întotdeauna și prieteni, și colegi, și rude sau alți colaboratori, fiecare aducându-și propria contribuție.

Prezența soției mele Irene a fost de data aceasta mai importantă ca niciodată, ea pricepându-se mai bine ca oricine să creeze în jurul meu condițiile ducerii la bun sfârșit a acestei lucrări și ocupându-se exclusiv de fiica noastră Allegra, care, la cei patru ani ai săi, este (pe bună dreptate) tot mai exigentă. Îți mulțumesc, dragostea mea, de astăzi mă întorc la viața de familie.

După succesul cărții mele *Secretul lui Caravaggio*, nu mi-a fost deloc ușor să dau piept cu un alt titan precum Leonardo, însă agentul meu literar, Kylee Doust, cu prezența sa afectuoasă și totodată autoritară, a știut să-mi îmblânzească neliniștile

legate de gestionarea proiectului. Vă mulțumesc ție, Giuliei și legendarei Sosia & Pistoia.

În ultimul an, am învățat să îi cunosc și să îi iubesc pe cei care lucrează la Sperling & Kupfer: sunteți pur și simplu o echipă de *fortissimi*. Chiar dacă risc să uit pe cineva, nu rezist să vă mulțumesc fiecăruia în parte: lui Enrico, pentru intuiția dovedită, pentru înțelepciunea cu care știe să țină timona drept și pentru încă multe altele; Monicăi, pentru pasiune și istețime; Margheritei, pentru meticulozitate; Alessandrei, pentru că este o adevărată forța a naturii; Ariannei, pentru entuziasm; Mariarosei, pentru privirea ei mereu atentă; Paolei, pentru prezența discretă; Valentinei, pentru precizie; Mariei Elisa, pentru perseverență; Cinziei, pentru cuvinte; Sarei, pentru îndrăzneală; lui Carlo, pentru privire; lui Angelo, pentru că este exact așa cum îi spune și numele. Și, bineînțeles, lui Eugenio, Giovanni, Lorenzo și Giuseppe, cei care fac posibil fiecare proiect al casei editoriale. Fiecare dintre ei are locul său în această carte.

Atunci când o lucrare de-a mea vede lumina tiparului, sunt mulți cei care se îngrijesc într-un fel sau altul de ea, chiar și indirect. O fac din pasiune pentru artă, dar și, probabil, din afecțiune pentru mine. Sunt îngerii care mă onorează cu sfaturile lor, implicându-se în existența fiecărui volum de-al meu, și anume: Vincenzo, Giovanni, Vittorio, Renata, Francesco, Simona.

Le mulțumesc tuturor cercetătorilor și artiștilor care de secole bune analizează și încearcă să explice opera lui Leonardo: eu sunt doar un umil epigon al lor, un episod neesențial în marea istorie a cercetărilor operei lui Leonardo. Dintre toți, mă simt dator să-i citez pe Carlo Pedretti, Pietro Marani și Martin Kemp, care conduc astăzi excelente campanii de studiu ce m-au ajutat mult în documentare.

Desigur însă că bibliografia nesfârșită despre Leonardo nu li se datorează numai lor.

Orice listă de texte referitoare la da Vinci ar fi insuficientă și poate chiar inutilă. Prin urmare, prefer să indic aici numele cercetătorilor care mi-au luminat acest parcurs cu studiile lor: Alberti de Mazzeri, Amadei, Arasse, Beltrami, Bernardoni, Bottoni, Bradley, Bramly, Buzzi, Calabi, Capati, Capra, Carminati, Caroli, Chiari, Clini, Contri, Cordera, Corizza, Corte, Cuozzo, DaCosta, De Micheli, Eco, Faini, Falcucci, Forcellino, Fornari, Freud, Giacobbo, Godart, Grassi, Green, Gross, Grossi, Hohenstatt, Isman, Kaufmann, King, Klein, Laurenza, Lucchi, Manenti, Marcon, Mazenta, Melani, Mereskovskij, Musi, Nanni, Nathan, Nelson, Pallanti, Perissa, Phillips, Priwer, Rizzi, Rossi, Salvi, Sanchez, Settis, Sicilia, Silverman, Solmi, Starnazzi, Storti, Strinati, Taglialagamba, Trini, Vaglianti, Valery, Valli, van der Sman, Vecce, Villata, Wacker Nagel, Wallace, Zoellner. Către ei se îndreaptă mulțumirile și profundul meu respect.

Izvoare iconografice

Ilustrații în text:
Figura de la pag. 57: © Getty Images; Figura de la pag. 64: © Corbis Images; Figura de la pag. 109: © Getty Images; Figura de la pag. 111: © Getty Images.; Figura de la pag. 213: © Getty Images; Figura de la pag. 228: © Getty Images; Figura de la pag. 238: © Biblioteca Apostolica Vaticana; Figura de la pag. 257: © Getty Images; Figura de la pag. 262: © Mondadori Portfolio/AKG Images.

Insert:
Figura 1: © Getty Images; Figura 2: © Getty Images; Figura 3: © Getty Images; Figura 4: © Getty Images; Figura 5: © Getty Images; Figura 6: © Getty Images; Figura 7: © Corbis Images; Figura 8: © Getty Images; Figura 9: © Getty Images; Figura 10: © Corbis Images; Figura 11: © Corbis Images; Figura 12: © Getty Images; Figura 13: © Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli; Figura 14: © Getty Images; Figura 15: © Getty Images; Figura 16: © Getty Images; Figura 17: © Mondadori Portfolio/Leemage Images; Figura 18: © Getty Images; Figura 19: © Getty Images; Figura 20: © Getty Images; Figura 21: © Getty Images; Figura 22: © Mondadori Portfolio/AKG Images; Figura 23: © Getty Images; Figura 24: © Getty Images; Figura 25: © Mondadori Portfolio/AKG Images; Figura 26: © Getty Images; Figura 27: © Getty Images; Figura 28: © Getty Images; Figura 29: © Getty Images; Figura 30: © Getty Images.

Cuprins

CORINT
ISTORIE

Titlu	Autor	Preţ
Abandonaţii. Destinele unor tineri americani în Rusia lui Stalin	Tim Tzouliadis	39,90
Adolf Hitler. O viaţă în imagini	María J. Martínez Rubio	39,90
Antoniu şi Cleopatra. Adevărul din spatele celei mai frumoase poveşti de dragoste din lumea antică	Diana Preston	37,50
Asasinarea arhiducelui	Greg King, Sue Woolmans	42,50
Atlas istoric Duby. Toată istoria lumii în 300 de hărți		44,90
Attila Hunul. Teroarea barbară şi prăbuşirea Imperiului Roman	Christopher Kelly	34,90
Balcanii. O istorie despre diversitate și armonie	Andrew Baruch Wachtel	27,50
Călătoria prin Eldorado. Zece ani de lagăre sovietice	Nikolai Vasilievici Sablin	37,50
Călăul lui Hitler. Viaţa lui Heydrich	Robert Gerwarth	39,90
CIA şi asasinarea celor doi Kennedy	Patrick Nolan	34,90
CIA. Războiul secret împotriva terorismului	Mark Mazzetti	34,90
Confesiunile unui fost islamist	Maajid Nawaz	34,90
Conversaţii cu Stalin	Milovan Djilas	19,90
Coreea de Nord. Între fascinație și teroare	Loretta Napoleoni	27,50
Crimeea și noul imperiu rus	Agnia Grigas	39,90
Cu Hitler până la sfârşit. Memoriile ordonanţei lui Hitler	Heinz Linge	29,99
De la SSI la SIE	Florian Banu	39,90
Destin în bătaia vântului. Jurnal	Evghenia Ghinzburg	34,90
Destin deturnat. O istorie a lumii prin ochii Islamului	Tamim Ansary	39,90
Dezastrul de la Cernobîl	Svetlana Aleksievici	33,62
Dispărută în Moscova	Marguerite Harrison	34,90
Dragoste și revoluție	Florin Țurcanu Enis Tulça	27,50
Drumul din Kolîma. Călătorie pe urmele Gulagului	Nicolas Werth	24,90
Duduia. Scrisori din exil ale Elenei Lupescu	Diana Mandache	34,90
Ecaterina cea Mare	Henri Troyat	34,90
Edit von Coler. Agentă nazistă la Bucureşti	Jacques Picard	10,00
Ekaterinburg. Ultimele zile ale Romanovilor	Helen Rappaport	34,90
El Narco. Cartelurile de droguri din Mexic	Ioan Grillo	34,90
Evadare din lagărul 14. Incredibila odisee a unui om din Coreea de Nord până în lumea liberă	Blaine Harden	27,50
Evita. Viața secretă a Evei Perón	Nicholas Fraser, Marysa Navarro	29,90
Fiica lui Stalin – Viața extraordinară a Svetlanei Allilueva	Rosemary Sullivan	39,90
Genghis-han și nașterea lumii moderne	Jack Weatherford	39,90
Grace de Monaco. Povestea unei prinţese	Jean des Cars	24,90

Titlu	Autor	Preţ
Harem. Lumea din spatele vălului	Alev Lytle Croutier	34,90
Hitler aşa cum l-am cunoscut	Heinrich Hoffmann	24,90
Iadul dezlănțuit. Al doilea Război Mondial văzut de contemporani (1939–1945)	Max Hastings	59,90
Iranul meu. Gustul amar al revoluției	Shirin Ebadi	29,90
ISIS. Armata jihadului	Michael Weiss, Hassan Hassan	29,90
ISIS. Califatul terorii	Loretta Nepoleoni	24,90
ISIS. Jocul morții	Mark Bourrie	29,90
ISIS. Negustorii de oameni	Loretta Napoleoni	29,90
Islamism. Planul secret de creare a califatului	Glenn Beck	29,90
Islamiştii. Cum ne văd ei pe noi	Anne Nivat	24,90
Islamiștii europeni	Robert S. Leiken	39,90
Istoria terorismului	Randall D. Law	39.90
Ivan cel Groaznic	Henri Troyat	24,90
În buncăr cu Hitler. Ultimele zile ale celui de-al Treilea Reich	Joachim Fest	22,50
În căutarea victimelor comunismului	Guido Barella	19,90
În furtuni de oțel	Ernst Jünger	37,50
În inima mării	Nathaniel Philbrick	29,90
În slujba Kremlinului. Spioni care au schimbat cursul istoriei	Vladimir Fédorovski	27,50
Însemnări intime și politice (iulie 1941–martie 1942)	de Adolf Hitler, François Delpla	39,90
Întâi l-au omorât pe tata. Povestea unei fetiţe din Cambodgia	Loung Ung	29,99
Întoarcerea acasă. Povestea adevărată a unui drum anevoios spre libertate	Slavomir Rawicz	29,99
Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis	Barbara Leaming	34,90
Jurnal, vol. 1	Ion Rațiu	39,90
Jurnal, vol. 2	Ion Rațiu	39,90
Jurnalul de la Guantánamo	Mohamedou Ould Slahi, editat de Larry Siems	34,90
Jurnalul marii ducese Olga Romanova. Martor regal al Revoluţiei Ruse	Helen Azar	27,50
Jurnalul unui soldat din Legiunea Străină	Simon Murray	34,90
Kamikaze. Povestea unui pilot japonez din Escadrilele Sinucigaşe	Yasuo Kuwahara, Gordon T. Allred	29,90
Kiseleff 10. Fabrica de scriitori	Marin Ioniță	34,90
Leii din Kandahar. O poveste de război despre forţele speciale	Rusty Bradley, Kevin Maurer	32,50

Titlu	Autor	Preţ
Leningrad. Tragedia unui oraş sub asediu, 1914–1918	Anna Reid	37,50
Mafia arabă în România	Marius Oprea	34,90
Masacrul din Darfur	Mukesh Kapila	34,90
Mărturie din iad	Immaculée Ilibagiza, Steve Erwin	34,90
Mehmed al II-lea, cuceritorul Constantinopolului	John Freely	34,90
Mica enciclopedie a Marelui Război (1914–1918)	Doru Dumitrescu, Mihai Manea, Mirela Popescu	24.90
Moscova, 1941. Sfârşitul *blitzkrieg*-ului	Rodric Braithwaite	39,90
Munca forțată din România în regimul comunist	Nicoleta Ionescu-Gură	25,20
Neînfricații. Evadări spectaculoase din Lagărele japoneze	Mark Felton	29,90
Niciun pericol. Povestea adevărată a unui soldat care a luptat în războiul CIA împotriva comunismului	Robert Baer	19,90
Niculae Filipescu. Însemnări	N. Polizu-Micșunești	29,90
Noii împărați. Putere și dinastii comuniste în China	Kerry Brown	29,90
Noul țar	Steven Lee Myers	39,90
O istorie secretă a Revoluției Ruse	Victor Loupan	24,90
O lume secretă. Mari spioane din secolul al XX-lea	Vladimir Fedorovski	24,90
O revoltată în Rusia bolșevică	Evghenia Iaroslavskaia-Markon	24,90
O viaţă în Gulag	Dmitri Vitkovski	22,50
O zi in Roma Antica. Secrete și curiozități	Alberto Angela	34,90
Petru cel Mare	Henri Troyat	34,90
Prin deșert spre libertate. Fuga mea din Coreea de Nord	Eunsun Kim, Sébastien Falletti	24,90
Putinofobia. Rusia contemporană și angoasele occidentului	Giulietto Chiesa	24,90
Război	Sebastian Junger	29,90
Războiul redescoperit 1914–1918	Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker	29,90
Războiul unei familii 1914–2014	Stéphane Audoin-Rouzeau	19,90
Regele Carol al României. Povestea unei vieţi	Mite Kremnitz	19,90
Regina Deșertului. O femeie în Arabia	Gertrude Bell, Georgina Howell	34,90
Regina Elisabeta a II-a	Andrew Marr	34,90
Regina Victoria	Matthew Dennison	24,90
Retragerea lui Napoleon din Rusia. Memoriile maiorului Vionnet	Louis Joseph Vionnet	29,90
Rudolf de Habsburg	Christine Mondon	24,90
Rudolf de Habsburg și secretele de la Mayerling	Jean des Cars	44,90

Titlu	Autor	Preţ
Rusia explodează. Planul secret pentru resuscitarea KGB-ului	Iuri Felştinski, Aleksandr Litvinenko	34,90
Saga dinastiei Romanov	Jean des Cars	34,90
Saga reginelor	Jean des Cars	34,90
Secretele morţii lui Mussolini. Adevărul despre controversata execuţie!	Luciano Garibaldi	29,90
Singur în Damasc. Viața și moartea spionului israelian Eli Cohen	Samuel Segev	34,90
Siria. De ce s-a înșelat Occidentul	Frédéric Pichon	24,90
Statul în secolul XXI. Modelul chinez	Dan Tomozei	34,90
Şef în Gulag. Amintirile unui ofiţer sovietic	Feodor Mociulski, Deborah Kaple	29,90
Sfârşitul. Rezistenţa sfidătoare şi înfrângerea Germaniei lui Hitler, 1944–1945	Ian Kershaw	39,90
Sissi, împărăteasa Austriei	Jean des Cars	33,62
Sissi. Biografia împărătesei Elisabeta de Austro-Ungaria	Angeles Caso	38,44
Spionul lui Stalin. Richard Sorge şi reţeaua de spionaj din Tokio	Robert Whymant	39,90
Stalingrad. Cum a triumfat Armata Roşie	Michael K. Jones	29,90
Stalingradul de pe Yangtze. Bătălia pentru Shanghai – 1937	Peter Harmsen	37,50
Stalinismul de fiecare zi. Viața cotidiană în Rusia sovietică a anilor 1930	Sheila Fitzpatrick	34,90
Suleyman Magnificul şi sultana Hurrem	Erhan Afyoncu	24,90
Sultana Kösem	Aslî Eke	29,90
Supravieţuitorii. Monarhia la începutul secolului XXI	Peter Conradi	39,90
Timur Lenk	Arnaud Blin	27,50
Turcia, între nebunie și melancolie	Ece Temelkuran	34,90
Turcia lui Erdoğan	Ahmet İnsel	27,50
Turcia și fantoma armeană	Laure Marchand și Guillaume Perrier	24,90
Ultimul an din viața Elenei Ceaușescu	Lavinia Betea	29,90
URSS în Afganistan (1979–1989)	Rodric Braithwaite	39,90

În curând:

Parisul anilor nebuni
de Mary McAuliffe

Pentru comenzi și informaţii, contactaţi:
GRUPUL EDITORIAL CORINT

Departamentul de Vânzări
Str. Mihai Eminescu nr. 54A, sector 1, București, cod poștal 010517
Tel./Fax: 021.319.47.97; 021.319.48.20

Depozit
Calea Plevnei nr. 145, sector 6, București, cod poștal 060012
Tel.: 021.310.15.30
E-mail: vanzari@edituracorint.ro
Magazin virtual: www.edituracorint.ro


ISBN: 978-606-793-377-2

Format: 16/54x84;
Coli tipo: 18

Tiparul executat la:
EVEREST din 1994
TIPOGRAFIA
DE 20 DE ANI PREGĂTIM VIITORUL



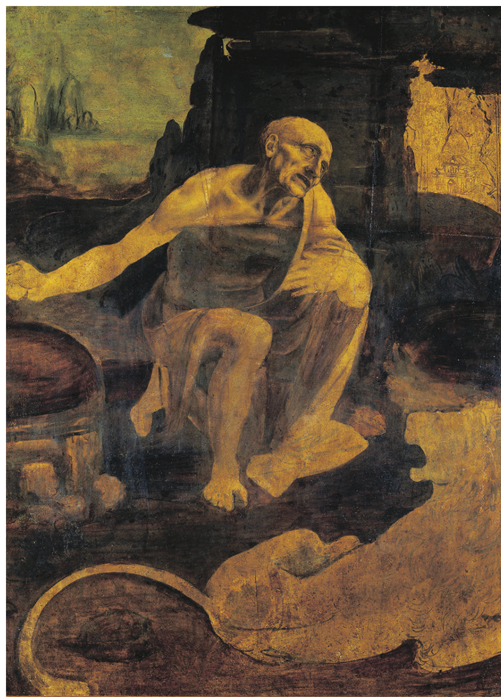
1. Leonardo da Vinci, *Peisaj cu râu,* 1473, desen, 19 x 28,5 cm, Sala desenelor și stampelor, Galeriile Uffizi, Florența.



2. Andrea del Verrocchio și Leonardo da Vinci, *Botezul lui Hristos,* cca 1470–1475, ulei și tempera pe lemn, 180 x 151 cm, Galeriile Uffizi, Florența.



3. Leonardo da Vinci și Atelierul lui Verrocchio, *Buna Vestire,*
cca 1473–1475, ulei și tempera pe lemn, 100 x 221 cm,
Galeriile Uffizi, Florența.



4. Leonardo da Vinci, *Sfântul Ieronim,* 1480–1482,
ulei și tempera pe lemn, 103 x 73 cm,
Pinacoteca Vaticanului, Vatican.



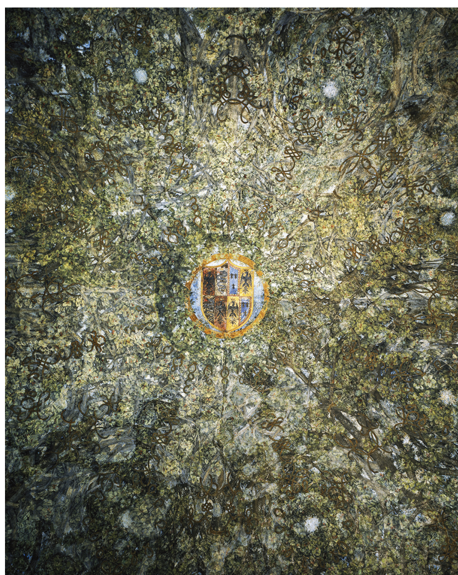
5. Leonardo da Vinci, *Adorația Magilor,* 1481–1482,
ulei pe lemn, 243 x 246 cm,
Galeriile Uffizi, Florența.



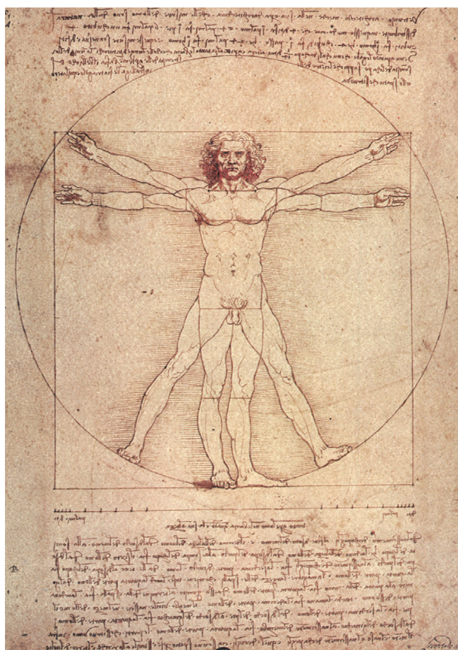
6. Leonardo da Vinci,
Fecioara între stânci, 1483–1484,
ulei pe pânză (transferat de pe
lemn), 197,3 x 120 cm,
Muzeul Luvru, Paris.



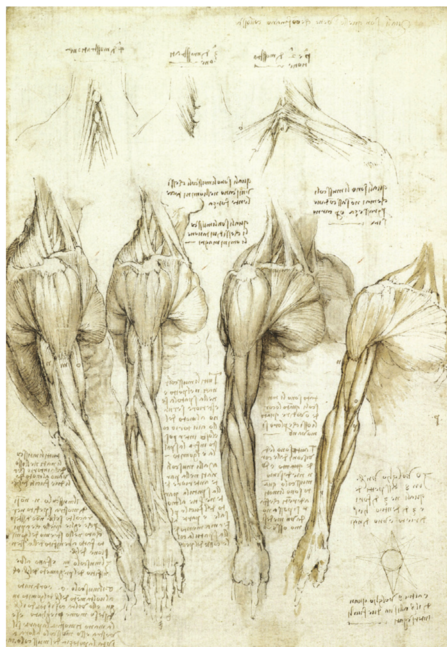
7. Leonardo da Vinci,
Fecioara între stânci,
1495–1499 și 1506–1508,
ulei pe lemn, 189 x 120 cm,
National Gallery, Londra.



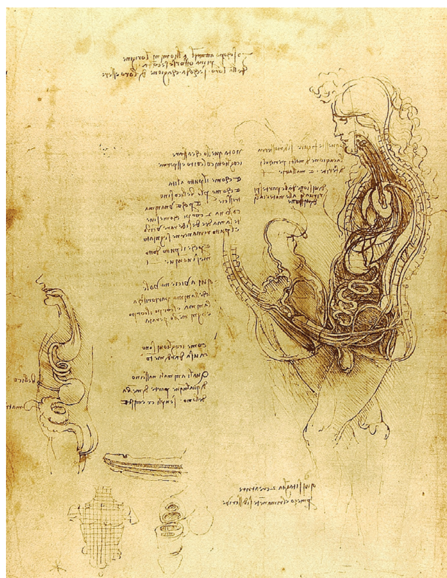
8. Leonardo da Vinci
Sala delle Asse,
cca 1496–1497,
tempera pe tencuială,
Castelul Sforza, Milano.



9. Leonardo da Vinci,
Omul vitruvian, cca 1490,
vârf metalic, peniță,
tuș și acuarelă, 35 x 25 cm,
Galeriile Academiei, Veneția.



10. Leonardo da Vinci, *Studiu pentru gât, umăr, torace și braț*, 1509–1510, peniță, laviu (tuș diluat) și creion pe hârtie, 29 x 20 cm, Royal Library, Castelul Windsor.



11. Leonardo da Vinci, *Coit în secțiune,* cca 1490, peniță și laviu pe hârtie, 28 x 20 cm, Royal Library, Castelul Windsor.



12. Leonardo da Vinci,
Madona cu garoafă,
cca 1474–78, ulei pe lemn,
62 x 47,5 cm,
Alte Pinakothek, München.



13. Leonardo da Vinci,
Madona Benois,
cca 1478–1480, ulei pe pânză
(transferat de pe lemn),
49 x 33 cm,
Muzeul de Stat Ermitaj,
Sankt Petersburg.



14. Leonardo da Vinci,
Studiu pentru „Madona cu pisica”,
1478–1480, creion, peniță
și cerneală pe hârtie, 132 x 95 cm,
British Museum, Londra.



15. Leonardo da Vinci, *Portretul Ginevrei Benci,*
cca 1474–76, ulei și tempera pe lemn, 40 x 37 cm,
National Gallery of Art, Washington.



16. Leonardo da Vinci,
Doamna cu hermină,
cca 1489–1490, ulei pe lemn,
55 x 40 cm,
Castelul Wawel, Cracovia.



17. Leonardo da Vinci,
La Belle ferronnière, cca 1490–1495,
ulei pe lemn, 63 x 45 cm,
Muzeul Luvru, Paris.



18. Leonardo da Vinci,
Portretul Isabellei d'Este,
cca 1499–1500, creion și sanguină
pe hârtie, 63 x 46 cm,
Muzeul Luvru, Paris.



19. Leonardo da Vinci, *Studiu pentru monumentul Sforza,* 1488–1489,
vârf metalic pe hârtie, 11,6 x 10,3 cm,
Royal Library, Castelul Windsor.



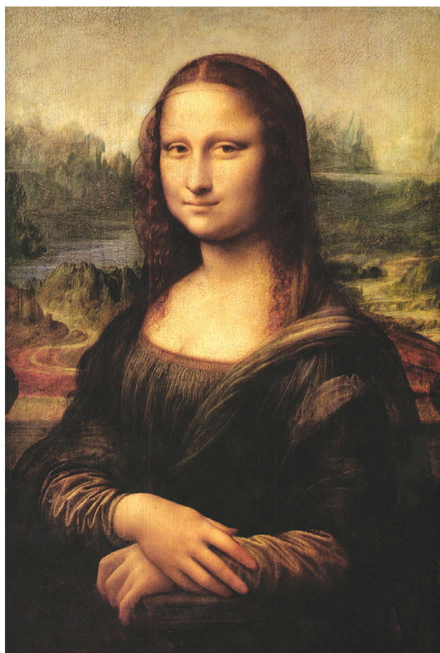
20. Leonardo da Vinci,
Reprezentarea fătului în uter,
cca 1510, peniță,
laviu și creion pe hârtie,
30,4 x 22 cm,
Royal Library, Castelul Windsor.



21. Leonardo da Vinci, *Cina cea de Taină,* 1495–1497,
tempera grasă pe tencuială, 460 x 880 cm,
Reflectoriul bisericii Santa Maria Delle Grazie, Milano.



22. *Bătălia de la Anghiari (Tavola Doria)*, 1481–1482, ulei pe lemn, 85 x 115 cm, Colecție privată.



23. Leonardo da Vinci, *Gioconda,* 1503–1510, ulei pe lemn, 53 x 77 cm, Muzeul Luvru, Paris.



24. Discipol al lui Leonardo (Francesco Melzi?), *Gioconda,* 1503–1506, ulei pe lemn, 53 x 77 cm, Muzeul Prado, Madrid.



25. Discipol al lui Leonardo (Giacomo Caprotti?), *Madonna dei fusi („Madona cu fus”),* 1501–1507, ulei pe lemn, 50 x 36 cm, Colecție privată, New York.



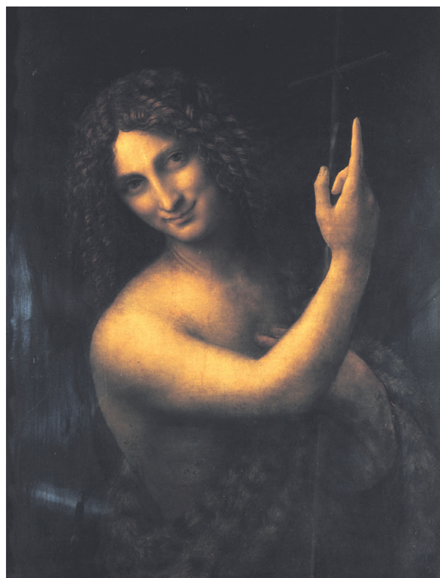
26. Leonardo da Vinci, *Sfânta Ana cu Ioan Botezătorul copil și Maria cu pruncul (Cartonul de la Burlington House),* 1499–1500, cărbune și alb-de-plumb pe hârtie pânzată, 141 x 106 cm, National Gallery, Londra.



27. Leonardo da Vinci,
Sfânta Ana, Fecioara și pruncul cu mielul, 1502–1513,
ulei pe lemn, 170 x 130 cm,
Muzeul Luvru, Paris.



28. Leonardo da Vinci,
Autoportret, cca 1510–1515,
sanguină pe hârtie, 33 x 21 cm,
Biblioteca Regală, Torino.



29. Leonardo da Vinci,
Sfântul Ioan Botezătorul,
cca 1513–1518, ulei pe lemn,
69 x 57 cm,
Muzeul Luvru, Paris.



30. Rafael Sanzio, *Școala din Atena*, 1510–1513, frescă, 500 x 770 cm,
Apartamentul Papei Iuliu al II-lea, Vatican.